И.Д.ЕРМАКОВ «ЭТЮДЫ ПО ПСИХОЛОГИИ ТВОРЧЕСТВА А.С.ПУШКИНА»

Ардис

Психологическая и психоаналитическая библиотека
под редакцией проф. И. Д. Ермакова

СЕРИЯ ПО ХУДОЖЕСТВЕННОМУ ТВОРЧЕСТВУ
ВЫПУСК XIV

Проф. Ив. Дм. ЕРМАКОВ

ЭТЮДЫ
по психологии творчества
А. С. ПУШКИНА

(Опыт органического понимания „Домика в Коломне“,
„Пророка“ и маленьких трагедий)

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО

Психологическая и психоаналитическая библиотека
под редакцией проф. И. Д. Ермакова

СЕРИЯ ПО ХУДОЖЕСТВЕННОМУ ТВОРЧЕСТВУ
ВЫПУСК XIV

Проф. Ив. Дм. ЕРМАКОВ

ЭТЮДЫ
по психологии творчества
А. С. ПУШКИНА

(Опыт органического понимания „Домика в Коломне“, „Пророка“ и маленьких трагедий)

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
МОСКВА 1923 ПЕТРОГРАД

Reprint by Ardis Publishers

1980

Ardis
2901 Heatherway
Ann Arbor, Michigan 48104
USA

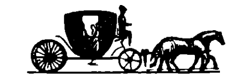
Гиз. № 4555. Главлит № 7747. Москва. Печ. 4.000 экз.

Типо-Литография Т-ва „Печатня Яковлева", аренд. 30 тип. М. С. Н. Х.
Петровка, Салтыковский пер., д. № 9. Тел. 11-65.

ЭТЮДЫ

по психологии творчества

А. С. Пушкина



ПРЕДИСЛОВИЕ.

Предлагаемые этюды являются первым опытом органического понимания произведений Пушкина. Такова главная задача исследователя. Психология и психоанализ нашли свое применение в этих этюдах лишь постольку, поскольку это было необходимо для лучшего познания органичности произведений. Поэтому психологический анализ тех или иных лиц, выведенных в трагедиях и в других произведениях, никогда не углубляется в такой мере, в какой это требовалось бы при исключительно психологическом исследовании. Вопрос об органичности художественных произведений—вопрос не новый; едва ли существовал и существует исследователь, который сомневался бы в том, что органичность является существом произведения, но мне неизвестны попытки именно с этой стороны подойти к анализу творчества Пушкина.

Во всяком новом подходе, конечно, неизбежны ошибки, возможна переоценка таких сторон произведений, которые при других подходах исследователи будут склонны объяснить по другому; однако, все это не мешает тому, чтобы и на такие стороны (например, на описки) обращалось внимание.

При том исключительном значении, которое имеет для нас творчество Пушкина, при той потребности, которая существует у всякого отдать себе отчет в познании художественного произведения, может быть, и моя попытка органически понять произведения Пушкина встретит сочувствие исследователей и читателя. Если это случится, то цель моих этюдов будет достигнута.

Всю свою жизнь Пушкин искал правды, в этом искании он обнаружил то „совестливое отношение к искусству“, которого он требовал прежде всего от себя.

„Не ума, а характера не хватает многим писателям для того, чтобы быть лучше, чем они есть“, сказал когда-то Börne; об этом характере, о честности и смелости перед собой говорят нам произведения Пушкина.

Я позволил себе включить в эту книгу, посвященную „Домику в Коломне“ и маленьким трагедиям Пушкина, анализ стихотворения „Желание“, которое разбиралось мною на наших занятиях в Институте Слова только потому, что из всех проработанных мною произведений Пушкина оно лучше других дает возможность познакомиться с такими особенностями в строении поэтического произведения, которые после того, как читатель познакомится с анализом „Желания“, может быть, станут более убедительными и приемлемыми и в анализах трагедий.

Я не считаю возможным связать с изучением трагедий Пушкина, опираясь на них, как на примеры, изучение структуры и органичности произведений словесного искусства вообще. Такой курс мною подготовлен и со временем будет напечатан, точно так же, как будут напечатаны в отдельном сборнике многие из тех работ, к которым я отсылаю читателя в ссылках на литературные источники.

ВВЕДЕНИЕ.

„Я про себя превратно толковал
Понятный смысл правдивых разговоров“.

„В начале жизни“ *Пушкина.*

Попытка разобрать маленькие драмы Пушкина с точки зрения психологической является задачей и новой и нелегко выполнимой. При все более и более разрастающейся литературе о Пушкине, при тех специальных познаниях, которые в наше время требуются от всякого, кто захотел бы заняться этим вопросом, неспециалисту в области литературы особенно трудно разобраться и одолеть накопленный в этом направлении материал. Однако специалисты по истории литературы до сих пор только мимоходом, вскользь, касались тех важных и глубоких психологических проблем, которые составляют содержание трагедий Пушкина; поэтому более детальное исследование их, даже если оно возбудит не мало протестов и сомнений, является чрезвычайно своевременным.

Исследование Пушкина в том смысле, в каком это было бы желательно каждому читателю поэта, еще, однако, не начиналось. Громадное большинство исследователей или сосредоточивало свое внимание на содержании его произведений,— таких больше всего—или ограничивалось рассмотрением форм; но и в том и в другом случае изучению подвергается только одна сторона произведения к великому ущербу других. Тот подход к произведению искусства, который мог бы дать нам больше в смысле понимания его и который следует называть органическим, еще ждет своего исследователя, и здесь, в этой работе, я даю как бы первую попытку такого разбора произведений Пушкина. Работая, главным образом, в области психологии,

я, конечно, не могу, да и не в силах уделять достаточного места тем особенностям произведений Пушкина, о которых должен судить специалист по вопросам поэтики, тем не менее многие ценные работы в этом направлении могут быть с пользой применены и еще больше получат подкрепления, если их связать с целым самого произведения. Тоска по целостному, органическому пониманию чувствуется и намечается во многих областях исследований о духовной деятельности человека. В психологии, в искусствах изобразительных, в педагогике это направление должно вывести нас из тупика, из которого тщетно и только наполовину хочет нас вытащить экспериментальная психология с ее методом корреляций.

Громадный интерес к Пушкину, как к выдающемуся поэту, с цельным здоровым миросозерцанием, к учителю, может быть, не только русского читателя, но имеющего общечеловеческое значение, интерес к Пушкину, такой естественный у всякого русского, может быть несколько углублен и расширен попытками психологического исследования, открывающего у поэта то жизненное и психологически ценное, чего еще не касались другие.

Я остановился на маленьких драмах поэта прежде всего потому, что по этому вопросу имеется уже целый ряд исследований, которыми я мог воспользоваться и которые облегчат мне мою работу в области литературы. Разыскивая в произведениях Пушкина не то, что являлось характерным для его эпохи, для его среды, я пытаюсь ответить на вопрос о том, что дал Пушкин в своих трагедиях, что имеет общечеловеческое значение и знакомит нас со сложными процессами душевной жизни человека. Поэтому я меньше всего мог, по существу моей задачи, останавливаться на тех вопросах, которые прежде всего интересуют исследователя литературы: на вопросах о заимствованиях, влияниях, о постепенном развитии или эволюции тех или иных сюжетов, которые разрабатывает Пушкин.

Все эти естественные недочеты и недостатки неизбежны при той точке зрения, под углом которой мне приходится подходить к произведениям Пушкина.

Богатый материал и огромный опыт, которые дает нам новое направление в психологии человека, позволяют нам несколько

глубже и несомненно по иному понимать и подходить как к здоровому, так и к больному, к его деятельности, к его творчеству. Если на все это мы получили право, опираясь на наш опыт, то можем ли мы так же легко и, как могут, может быть, сказать некоторые, легкомысленно подходить к решению вопросов психологических, исходя из литературных произведений поэта. Ведь литературные типы „вымышлены“, никогда в действительности не существовали, их особенности, их поведение диктуются не реальными условиями, а условиями, в которые ставит их автор, преследующий определенную цель, имея определенное намерение.

Заниматься вымыслом, объяснять происхождение или законность таких вымыслов вовсе не значит раскрывать психологию произведения, а только субъективную психологию воспринимающего и судящего о произведении слушателя или зрителя. Например, такой осторожный исследователь, как Гершензон, постоянно указывает и оговаривается, что те или другие соображения или впечатления являются его личными, субъективными суждениями и пониманием. Есть ли действительно в произведении искусства все то, что *хочет* увидеть в нем зритель или читатель? Можно ли быть уверенным, что в нашем анализе мы раскрываем действительно то самое существенное, то самое главное, что составляет основу произведения? Вот ряд мучительных и неразрешимых вопросов и сомнений о пределах нашего познания литературного произведения, способных ввергнуть нас в отчаянье перед всей трудностью задачи.

Выходом из такого затруднения может служить нам направление, уже много лет проводимое нами в наших занятиях и работах по искусству. В этом направлении существенным является то, что мы стараемся по возможности связывать достижения в искусстве с явлениями жизни, связывать и наблюдать в жизни то, что учит нас видеть искусство как один из способов познания действительности.

Потому что искусство, здоровое искусство, не есть уход от жизни и создание нового, независимого от действительности мира, искусство — это возможность увидеть, познать в образах в очень концентрированном виде (экономически) окружающую действительность и установить с нею связь, органически осознать ее...

Не на самоудовлетворении, но на утверждении самостоятельной ценности мира и законов мира может зиждиться миросозерцание зрелого человека. С этой точки зрения чрезвычайно интересно, хотя бы в самых кратких чертах, проследить, как к этому вопросу относится сам поэт.

„Но ты останься тверд, спокоен и угрюм".

Для этого мы возьмем известное стихотворение Пушкина „Чернь" и попробуем раскрыть в нем нечто иное, чем то, что понимали в нем до сих пор.

Тайна „Черни" так и осталась неразгаданной; не разгадано, кого называет поэт чернью, и все произошло от того, что не обратили внимания на одну черту, указанную в самом начале стихотворения, черту психологически объясняющую все поведение поэта и отношения его к черни.

Стихотворение знаменует собою отход описываемого поэта от действительности и все последствия такого отхода, чему и соответствует эпиграф „Черни" „procul este profani". После того, что в своей книге говорил о поэте и о свободе творчества Гершензон, интересно было бы снова обратиться к „Черни" и постараться понять ее как известный этап в развитии понимания Пушкиным роли и назначения поэта.

В самом начале стихотворения одна особенность обращает на себя внимание.

Поэт на лире вдохновенной
Рукой рассеянной бряцал.

(„р" и „з" буквы раздражения, особенно з.)

Вдохновенная лира и рассеянно бряцающий поэт. Поэт не уважает лиры, не уважает поэзии. Уже здесь мы находим несоответствие, которое затем в разговорах черни с поэтом достигает своей особой остроты и напряженности.

В первых двух строках стихотворения, в самом начале, в положении поэта мы отмечаем несоответствие, противоборство; первая строка начинается торжественно и напряженно, во второй настроение сразу падает, и первая, похожая на начало оды, строка продолжается разорванной, нетерпеливой и в то же время беспомощной строкой.

Рукой рассеянной бряцал.

Накопление согласных (двух подряд) говорит о преодолении, о несвободе, о помехах внутренних, которые затем поэт проецирует во вне, приписывая их черни, „бессмысленно“ внимающей. Поэт легко отвлекается от „звуков сладких и молитв“, которые грезятся ему как лучшая, недостижимая в настоящее время цель, и, неудовлетворенный собой, он обрушивается на чернь.

Рассеянный, бряцающий поэт поет; Пушкин устами такого поэта говорит:

... а хладный и надменный
Кругом народ непосвященный
Ему бессмысленно внимал...

Одна сторона, поэт рассеян, другая—чернь бессмысленна и поэту в надменности (свою надменность он проецирует на чернь) и в том, что он, раздраженный требованиями черни, наговаривает на нее такое, что еще более дискредитирует, унижает как будто бы раскаивающуюся в своих недостатках чернь (Wunscherfülung поэта). И все же искусство заставляет чернь видеть и осознать свои недостатки.

Чернь убеждается, что творчество поэта, его песнь

Как ветер, песнь его свободна,
Зато как ветер, и бесплодна.
Какая польза нам от ней?

т.-е. в ней есть стихийность, но нет отношения к людям: правда, которая задевает рассеянного поэта, и потому он начинает браниться, превознося себя, а не свое искусство. Чернь говорит не об искусстве вообще, а об искусстве рассеянного поэта; поэт ищет опоры в других творцах, в творчестве других.

Ты червь земли, не сын небес (чернь)

И потому поэту:

Несносен мне твой ропот дерзкий (черни).

Раздражение поэта делает его неправым, заставляет его глумиться над чернью, которая в своей угодливости и в своем самобичевании раскраивается перед рассеянным поэтом и готова у него учиться.

Но нет, поэт занят бряцанием, и ему нет дела до „тупой черни“, и потому он продолжает унижать чернь, которая и сама дошла до сознания своих недостатков и пороков; рассеянный поэт

сердца тревожит, мучит,

т.-е. делает с другими то же, что он делает с самим собой и совершенно не сознает, для чего он все это поет и для чего браниться (процессуальность без цели; иное в „Пророке“).

Каким странным, неубедительным после всей этой брани звучит утверждение поэта о том, что поэты рождены для „молитв“; к поэту стихотворения „Чернь“ это утверждение не подходит, оно не оправдывается. Можно сказать одно, что душа рассеянного поэта не рождена для жизни, она удовлетворяется вдохновеньем, сладкими звуками и требует уединения, ухода от презренной действительности. Есть и среди поэтов представители черни; и такие же рабы, как чернь, они живут для собственных своих наслаждений и сладких звуков, и они прежде всего служат себе и возвеличивают себя.

О культе собственной личности, о молитвах, обращенных к самому себе, о „мирном“ поэте, который раздражается бранью, о подавленной агрессивности, которую обращает поэт против окружающих, вместо того, чтобы обратить ее против себя и осознать свои поступки и слова,—против самоудовлетворенного поэта написано стихотворение „Чернь“ Пушкина. Поэтому оно называется „Чернь“, а не „Поэт“.

Раздражительность рассеянного поэта, влюбленного в самого себя, гораздо больше дискредитирует вдохновенье, чем это в состоянии сделать чернь — чернь только отмечает стихийность (как ветер) творчества, его бесполезность и его влияние на чувства. Вдохновенье поэта как раз такого же качества — его брань влияет на чувство, оно не бесполезно, а вредно, так как позволяет ему думать о себе больше, чем он есть на самом деле. Такому поэту, который живет культом своего вдохновенья и чувств нечего ответить черни, нечем оправдаться, и потому он в своем эготизме, пользуясь образом Бельведерского кумира, поражающего темные силы,— Пифона — он совершенно неосновательно уподобляет себя богу, поражающему чернь. Поэтому вполне последовательно он насылает на них все бедствия.

Для вашей глупости и злобы
Имели вы до сей поры
Бичи, темницы, топоры.
Довольно с вас, рабов безумных.

Не зная, что сказать, не умея научить, чувствуя свое бессилие, не рожденный для житейского волненья и для битв, гнушаясь чернью, поэт может только сердиться, браниться, так как он чувствует свою неправоту и только потому раздражен, что он не хочет и не в состоянии дать толпе того, что ей нужно и, кроме культа своих чувств, не в силах ничего ей предложить.

Однако восстановим стихотворение „Чернь“ по смыслу:

Поэт на лире рукой рассеянной бряцает. О чем же он поет? На этот вопрос отвечают последние четыре строки стихотворения.

Не для житейского волненья,
Не для корысти, не для битв,
Мы рождены для вдохновенья,
Для звуков сладких и молитв. (Уход от действительности.)

В предыдущих строках в брани поэта мы, наоборот, встречаем и „житейские волненья“, и „корысть“ влюбленного в себя и защищающего свое благополучие человека, и способность, если не к битве, то к избиению черни, т.-е. противоположное тому, что утверждает поэт.

Чернь критикует творчество поэта, спрашивает, „зачем“ он поет,—о цели творчества. У поэта цель одна — отдаваться своим переживаниям. Чернь такой цели не понимает и не может ей сочувствовать, но ничего не может сказать в свое оправдание перед собой и поэт. Своим выступлением он нарушил молитвенное настроение и только еще более отдалил от себя чернь, так как он ничего не имеет сказать черни, кроме брани; где же его молитвы?

Его сравнение, которым он пользуется для того, чтобы убедить чернь в особых целях поэзии, как нельзя больше подходит к нему самому — так, в раздражении, как это типично для человека и чем нередко пользуется в своих трагедиях Пушкин, поэт раздраженный и рассеянный раскрывает свою сущность.

Сметают сор — полезный труд, —
Но, позабыв свое служенье,
Алтарь и жертвоприношенье,
Жрецы ль у вас метлу берут?

Разве эти слова не рисуют нам точно и убедительно все то, что делает поэт, не желая этого делать, не замечая что он именно так и поступает. Неправый, раздраженный человек в своем раздражении раскрывает перед нами всегда самое темное, грубое и самое типичное для него; и удивительнее всего то, что это раздражение не позволяет ему самому увидеть в себе то, что так ясно, так очевидно окружающим: ни молитвы поэта, ни самообличения черни не делают их лучшими.

Было бы совершенно неправильно искать у Пушкина во всех его стихотворениях одного и того же отношения к свободному творчеству — поэт рос и развивался, и естественно изменялись его воззрения на творчество от гедонистического к объективному. Та же тема „Черни“ проходит снова в „Моцарте и Сальери“ и более связана с Сальери, чем с Моцартом. Сальери чуждается и гневается как поэт на чернь — на „слепого скрипача“, зарабатывающего своим искусством; Моцарт радуется, что заказавший реквием не явился за ним, и, таким образом, он не продал свое произведение, не отдал другим.

Но, не отдавши заказчику, он мучается своекорыстием, желанием сохранить для себя одного произведение, и его преследует тень этого черного человека. Так поэт в „Черни“ не отдает никому своего вдохновенного творения, он бережет его для себя и раздражается против толпы филиппикой, совершенно невозможной в устах Моцарта, приемлющего жизнь. Мертвый, удовлетворяющий только себя, Сальери отрицает жизнь и уходит в себя... и раздраженный в собственном бессилии отрицает жизнь и лучшие ее дары (отравляет Моцарта).

В „Памятнике“ Пушкин воздвигает себе монумент и определенно говорит о том, что будет жить после его смерти. Переживет его прах, и останется бессмертной его „Душа“, послушная веленью божию, вот самое значительное, неистре-

бимое веками, что осталось и навеки останется от Пушкина; все остальное несущественно — ни слава, ни слух, ни любезность народу, ни чувства добрые не являются залогом бессмертия — бессмертие дает „Душа“ поэта, выражавшаяся в его заветной лире. Этой душой Пушкина, а не его „Мудростью“, потому что мудрость его не от ума, а от души, этой душой нам и следует заняться в произведениях Пушкина.

Душа человека есть стихийное начало, начало его рода самое значительное и большое, что объединяет человечество и делает возможным его духовную жизнь. Польза есть нечто личное, условное, зависящее от определенных моментов существования, облегчающее жизнь, но то, что дает душа поэта, нужно и полезно не только в данный момент, а для рода, для человечества, для веков — она говорит нам о той покорности человечеству (для людей), о которой поэт некогда сказал нам в своем „Пророке“, о возможности, отрешившись от себя, изменив все свое существо — итти и жечь глаголом сердца людей, эти глаголы правды, внутренней духовной правды, выковываются всей жизнью и страданиями поэта, не бранью, а тяжелым и трудным путем самоотречения, приходящего к правде сердца. В этой правде, в этой внутренней честности (совести), честности перед самим собой находит оправдание слово поэта:

Ты сам твой высший суд

ею отмечены произведения Пушкина, он умел видеть правду и знал ее ценность и значение... Это лучше всего показал он нам в том, как он умел творить и как умел он умереть. Об этой душе Пушкина мы будем говорить при разборе его маленьких трагедий.

* * *

Но для того, чтобы подойти возможно ближе к произведениям этой важной эпохи в жизни Пушкина, мы должны познакомиться с той его поэмой в октавах, которую он написал в Болдине осенью 1830 года, когда, удерживаемый в своем имении свирепствовавшей в Москве холерой, поэт принужден был быть в разлуке со своей невестой и на неопределенное время отодвинуть срок своей свадьбы.

В этот период времени Пушкин с невероятной быстротой заканчивает (может быть, уже подготовленные) поэтические и прозаические свои произведения.

Приехав 31 августа в Болдино, Пушкин в определенном настроении 7 сентября помечает новую редакцию Аквилона, Делибаша и стихотворение „Бесы“, а 7-ым „Безумных лет угасшее веселье“... „Домик в Коломне“ написан, как думает Гершензон, между 4 и 10 октября, „Мятель“ закончена 20, „Скупой Рыцарь“—23-го, „Моцарт и Сальери“—26-го, а „Каменный Гость“—4 ноября.

Автобиографический смысл „Бесов“, раскрытый Гершензоном, представляет исключительно большой интерес, так как он позволяет нам судить о том душевном состоянии, в котором находился тогда поэт, написавший вслед за этим в „Безумных лет угасшее веселье“:

Мой путь уныл. Сулит мне труд и горе
Грядущего волнуемое море.

ДОМИК В КОЛОМНЕ.

1.

„Домик в Коломне“ — игрушка, сделанная рукою великого мастера. Несмотря на видимую незначительность со стороны содержания, эта шуточная повесть тем не менее отличается большими достоинствами со стороны формы“,—так писал Белинский об октавах Пушкина.

Историки литературы, подходя к вопросу с точки зрения „заимствований и влияний“ (собственнический подход) усматривают связи этого произведения Пушкина с „Беппо“ Байрона и с „Намуна“ Мюссе (Брюсов); еще иные находят комическое разрешение основной темы „Уединенного домика на Васильевском“ в „Домике в Коломне“, указывая на инициативу темных сил в этом произведении (Ходасевич) и строя скалу взаимоотношений между „Домиком“, „Медным всадником“ и „Пиковой дамой“.

По Брюсову, Пушкин поставил себе задачей написать легкую и своенравную поэму в стиле „Беппо“. Ходасевич видит в „Домике“ одно из звеньев сложной проблемы, которая в различных аспектах была поставлена и осуществлена поэтом.

Гершензон протестует против попыток с точки зрения формальной, подражательной и комической понять и оценить произведение и пытается заглянуть глубже в сущность произведения и раскрывает перед нами „щемящую боль“ „этот огонь под мерой“, которого до него никто не заметил.

Так различно подходят к произведению Пушкина историки литературы и критики, соглашаясь всегда только в одном пункте, что „Домик в Коломне“ несомненно значительное произведение большого мастера и заслуживает полного внимания и изучения. Не только потому, что поэт в этом произве-

дении дал нам свое profession de foi, и не потому, что в этих октавах Пушкин рисуется перед нами в новом неожиданном виде, но, что важнее всего, эта поэма дает неисчерпаемый материал для ознакомления с Пушкиным в тот период, когда в каком-то творческом переизбытке сил, поэт в самое короткое время создал целый ряд очень значительных, бессмертных своих произведений.

Подойти ближе к Пушкину, узнать о том, каково было состояние его души, в результате каких внутренних глубоких процессов выявились у него столь неодинаковые по своему смыслу произведения, может быть, позволит нам понять хотя немногое из того, что Пушкин считал бессмертным в своем творчестве, что никогда не умрет — его душу.

Душа в заветной лире
Мой прах переживет и тленья избежит...

„Домик в Коломне" был написан в одну неделю — между 1 и 9 октября 1830 года, после неудачной попытки Пушкина выбраться из Болдина и прорваться в Москву через карантины. Первые октавы были закончены 5 октября, а вся шутливая поэма-повесть — 9 октября. Пушкин датировал свою поэму 1829 годом; такая явно неправильная датировка объясняется тем, что поэт предполагал печатать свое произведение анонимно и хотел скрыть условия (временные, случайные) написания поэмы.

Если это действительно не вызывает никаких сомнений, то все таки интересно было бы знать, почему Пушкин хотел остаться неизвестным, как автор произведения и почему ему не хотелось пометить ее тем годом, когда она была написана на самом деле? Пушкин к первым XII октавам делает приписку: „Сии октавы служили вступлением к шуточной поэме, уже уничтоженной"; эта приписка объясняется в дальнейшем — не лучше ли назад скорей вести свою дружину рысью?.. — то-есть, не отказаться ли от продолжения поэмы.

Объяснять это только тем, что Пушкин, зрелый и хорошо известный мастер, хотел в шутку скрыть свое авторство или что, может быть, он боялся, что новая форма „шутливой" поэмы могла плохо отразиться на его славе, для этого у нас нет

никаких данных *). Старательная отделка вещи, приведение в строй разлетающихся и рассыпающихся октав и „женских и мужских слогов“, большая работа, проделанная поэтом, говорят о том, что сам Пушкин придавал определенное значение своей вещи и то, что в окончательной ее форме, с которой нас познакомил Гофман, многие строфы были откинуты, то что у Пушкина в определенных местах отмечаются „случайные“ описки — все это в высокой степени интересно и наводит на размышления.

При изучении маленьких трагедий Пушкина мы принуждены коснуться и его поэмы „Домика в Коломне“. Постараемся вскрыть только то, что является необходимым для лучшего понимания трагедий Пушкина.

Прежде всего последуем за Гершензоном и постараемся вспомнить, при каких исключительных условиях созидалась эта поэма.

В своем принудительном уединении в Болдине Пушкин переживал очень сложные положения. Он был влюблен, однако, это не была влюбленность прежних лет. Ему захотелось, он чувствовал потребность в счастьи. До сего времени он легко обходился без такого счастия, теперь он чувствовал в себе что то, чему подчинялся, подчинялся против воли, потому что знал и об этом писал своим друзьям — что счастье не для него, что его трудно строить и в нем есть элемент рабства. Страшной представлялась ему семейная жизнь, до боли жалко было своей золотой свободы.

И он шел не туда, куда, казалось бы, хотел, хлопотал о свадьбе и в то же время думал о том, как бы убежать назад, воспользоваться предлогом, чтобы расстроить свадьбу. Несмотря на свойственный ему фатализм, он никогда еще не ощущал в такой мере власть над ним внутренних влечений, как в эту осень. Разлад между личным и сверхличным никогда в жизни Пушкина не достигал такого напряжения.

Оборотив свой взгляд назад, с рубежа новой жизни, Пушкин видел в прошлом свободную жизнь („Цыгане“, будто бы с англий-

*) Мы знаем мнения современников Пушкина, а не его собственное мнение о „Домике“.

ского) и образ когда-то любимой им женщины („Расставание“), в будущем—труд и горе...

На пороге новой жизни, раздираемый сомнениями, не зная, как решиться, в смешном положении 30-летнего жениха (дважды „15-летнего пажа“), Пушкин с проклятиями должен оставаться в Болдине, так как в Москве свирепствует „чума“. „Наша свадьба, повидимому, все убегает от меня, и эта чума с ее карантинами — разве это не самая дрянная штука, какую судьба могла придумать. Мой ангел, только одна ваша любовь препятствует мне повеситься на воротах моего печального замка“...

В произведениях Пушкина нашли свое воплощение „самые острые, самые жгучие звуки ужаса, боли, нежности, умиления, точно вопли кающегося преступника“. (Гершензон).

В „Домике“ Пушкин, как будто бы желая утешить свою боль, заговаривает ее, обнаруживает раздражение и нападает с желчностью и злобой.

Пушкин ищет выхода из положения и, как это типично для такого состояния, прежде всего в окружающем, а не в себе видит недостатки. Однако на этом поэт не останавливается; по контрасту вспоминаются ему и иные, лучшие, времена, иные, лучшие, спокойные, уверенные люди, и, наконец, обращается он к самому себе и, увидя, каков он, находит примирение с необходимостью, с действительностью.

Мораль проста, но так же проста и ясна жизнь. Однако об этом после.

2.

Modo vir, modo femina.

Нервничающий, сомневающийся, то покорный, то озлобленно пылкий воитель („мы все глядим в Наполеоны“), Пушкин в своем „Домике“, как в литературном произведении, стоял перед определенной задачей — нужно дать выход всем внутренним коллизиям и чувствам, нужно выразить и раскрыть что то интимно-личное, и в то же время нельзя открыть до конца, нельзя обнаружить все, все показать. Нужно, показывая, обнаруживая, скрыть, „скрыть“, заковав свое внутреннее в четкие формы мастерства, нужно, чтобы всякий узнал его, но в то же время и не узнал бы.

Верх земных утех
Из-за угла смеяться надо всеми;
Но сам в толпу не суйся...
Потому-то
Здесь име(ни) подписать я не хочу.

Так не хочу, что из слова имени написано было только „име“. Надо показать, что „не впервой (стихом) верчу“.

а как давно? того и не скажу-то.

Эти двоякого рода стремления, как мы знаем, вызывают, например, у Гоголя целый ряд острот, намеков, скрытых значений, которые нужно дешифрировать; то же вызывают они у Пушкина в его „Домике“. В „Домике“ очень много тесно связанного с самим Пушкиным, и потому не все могло попасть в окончательную редакцию произведения, так как Пушкин строго, безжалостно отбросил и отказался от всего, что носило личный характер и мешало строю поэмы.

В черновике во главу поэмы Пушкин поставил эпиграф modo vir, modo femina, от которого затем отказался. Так точно отказался Гоголь в последней редакции своей „Шинели“ от эпитета „доброе животное“ по отношению к Башмачкину и зато ввел в ткань своей повести эту черту, так же, как в повести „Нос“ он отказался от первоначального заглавия „Сон“, введя в повесть существо, а не название „Сон“. Подробно об этом я говорю в моих работах о Гоголе *); здесь, у Пушкина, мы встречаемся с тем же самым приемом и процессом. Отказавшись от эпиграфа, Пушкин ввел его как сущностное в свое произведение, и теперь оно безо всякого эпиграфа стало говорить о том же. Эпиграф, вместо того, чтобы быть суггестивно наводящим, вытекает из самой поэмы и является ее главной темой.

Это не только можно сказать о Мавруше, переодетом мужчине, в котором выявляется женственная природа, это скажешь о Параше, которая в юбке более мужественна и самостоятельна, чем ее ряженая кухарка. А тот, от лица которого ведется весь рассказ, да разве и в самом авторе не ясно проглядывают

*) См. „Нос“ Гоголя, мое послесловие. Москва, 1921 г., изд. Светлана Стр. 85 — 129.

и черты мужчины, и черты женщины. Так, устранив эпиграф Пушкин органически спаял части всей поэмы этою странной, вызывающею раздумье, темой.

И это, конечно, для Пушкина была не тема, взятая им откуда-нибудь, это, конечно, было не подражание Байрону, Корнуолю, Мюссе (у них иное) или кому-либо другому — эта была потребность дать четкую форму хаотическому внутреннему миру, где царила сумятица, разлад, внутренние борения.

Что же я мужчина или женщина? Женюсь или выхожу замуж? Берут ли меня в дом, или я беру к себе в дом? Уступаю ли свою свободу, или у меня довольно сил, чтобы взять обязательства по отношению к любимому человеку? Хочу ли я даром получить, нанять, кухарку, или я способен заслужить жену; понимаю ли я всю важность моего шага? Паж ли я или зрелый мужчина? Может ли быть другое существо моим орудием, или я сам орудие в руках неведомых сил, разыгрывающихся внутри меня? Должен ли я уступить или, наоборот, противоборствовать?

Какие сложные вопросы, как мучительно их разрешение, как хочется для того, чтобы приложить громадную, не находящую внутри выхода, энергию, дать ей возможность разрешиться, направить ее на окружающее. Одни ломают спичечные коробки, теребят себя за пуговицу, пока она не оторвется, другие, ощутив воинственный пыл, скликают войска, ведут рати.

Стихи дают возможность делать это дело весело и следить за строем.

При неустроенном, нестройном внутреннем состоянии

Как весело стихи свои вести
Под цифрами, в порядке, строй за строем,
Не позволять им в сторону брести,
Как войску, в пух рассыпанному боем.

Войско рассыпано в пух, но стихи необходимо вести в порядке. Так в творческом велении свыше Муза, послушная Муза, упорядочивая поэму, приводит поэта и к внутреннему порядку. Пусть согласуется внутренняя необходимость с внешней, данной. И потому, вполне последовательно, поэт обращается к свой Музе: не шали, не вертись; давай сосредоточимся..

В насмешливом отступлении скрывается горькая шутка сознающего свою беспорядочность поэта:

Усядься, Муза, ручки в рукава,
Под лавку ножки, не вертись, резвушка.

Где же до этого были ножки Музы и ее ручки? Осознай, дай себе отчет, что ты делаешь! После свободного излияния мучающих чувств поэт, в процессе творчества поэмы, через поэму приходит к реальному ограничению. То, что кажется шуткой, возможно только при большой способности собою владеть.

Страшным сном
Бывает сердце полно; много вздору
Приходит нам на ум, когда бредем
Одни или с товарищем вдвоем.

При таком положении

Тогда блажен, кто крепко словом правит
И держит мысль на привязи свою,
Кто в сердце усыпляет или давит
Мгновенно прошипевшую змею...

„Я воды Леты пью", оставим это: — сделайте мне милость; неприятно. —

Поэт говорит о себе, о своей болтливости, которую он теперь замечает; он говорил то, что приходит на ум, теперь ему кажется все это вздором, но вздор этот источником своим имеет его переживания, его внутреннюю борьбу, и он пока еще не в силах говорить ни о ком, как только о себе, в других видеть себя и, осудив других, вдруг, желает „Леты", так как неприятно, тяжело вспомнить; хотелось бы забыть, не помнить.

Воинственный стих, который „глядит героем", воинственный стихотворец

Он Тамерлан иль сам Наполеон,

теперь оказывается в тряском беге, то в яме, то на кочке, дает понять, что „много вздору приходит нам на ум".

„То в яме, то на кочке" другое символическое выражение для modo femina, modo vir (яма, кочка): — после воинственного

Тамерланового нашествия, от которого никому не поздоровилось, оказывается (modo femina)

Но Пегас
Стар, зуб уж нет. Им вырытый колодезь
Иссох. Порос крапивою Парнасс;
В отставке Феб живет, а хороводец
Старушек муз уж не прельщает нас *).

Но ныне... памятник унылый
Забыт. К нему привычный след
Заглох. Венка на ветви нет;
Один, под ним, седой и хилой
Пастух попрежнему поет
И обувь бедную плетет...

И снова кочка и яма

И табор свой с классических вершинок
Перенесли мы на толкучий рынок.

Таков карикатурный, образ самого Пегаса, собирающегося писать в Болдине октавы...

Критически настроенный, он сам себя удивляет неожиданностью своего „тряского бега" — кочка, яма (в черновике)

На критиков я еду, не свищу,
Как древний богатырь, а как наеду...
Что ж? Поклонюсь и приглашу к обеду.

modo vir, modo femina (встречу, как мужчина, приглашу, как женщина). Теперь ясно, куда относится стих.

Держись вольней и только не плошай.

Уже от некоторых исследователей не укрылось, что Пушкин в своем „Домике", смеясь над всеми и вся, не забывает посмеяться и над собою: — в сущности весь смех и издевательство поэта над другими сводятся к издевательствам над собой, выявление modo vir, modo femina заканчивается, наконец, в отыскании, в примирении с „vir", как с необходимостью, не выдуманной, а естественной — „кто родился мужчиною, тому рядиться в юбку странно и напрасно"...

Это пародирование Пушкина имеет глубокие основания в характере его душевного состояния в Болдине, и он пароди-

*) Сравни в „Евг. Онегине" описание могилы Ленского.

рует не только Татьяну Ларину, дав ей противообраз в лице Параши, но еще и другое значительное в миросозерцании Пушкина стихотворение (см. заключение). *)

Иронизируя над собой, сравнивая себя с полководцем, Пушкин обнаруживает в своем „Домике", наоборот (яма, кочка), свою роль, роль стихотворца, который все время стремится выехать на „ровную дорогу" и в то же время подчиняющегося приходящим в голову рифмам, как, например, „на п е". И ему же приходится не управлять рифмами, а следовать за ними, постоянно заботясь о том, чтобы не нарушался порядок.

„Из мелкой сволочи вербую рать" (яма);
„Тут каждый слог замечен и в чести" (кочка).

3.

„Пушкин... ничего не отрицает, ничего не проклинает, на все смотрит с любовью и благословением".

Белинский.

Никому не придет в голову отрицать громадное автобиографическое значение „Домика в Коломне" и „Пророка" Пушкина.

Однако, как это ясно, автобиографические черты и в том и другом произведении скрыты, и для того, чтобы их обнаружить, нужно произвести работу противоположную той, которая была проделана поэтом, стремившимся, наоборот, скрыть в них все личное, относящееся к нему. В „Пророке" это очень трудно проследить, так как Пушкин, войдя в ритмы и глаголы Библии, как-то совершенно отошел от всего личного; настолько удалось ему в эпическом, серьезном, торжественном и как бы стихийном, устранить все обыденное, все повседневное. В „Домике", наоборот, работа эта была произведена шаг за шагом, следы этой работы сохранились в черновиках, и исследование рукописи позволяет нам догадываться и облегчает доступ к личному поэта, особенно еще и потому, что мы можем установить, в каком состоянии был в то время поэт, какими

*) Параллель между „Домиком в Коломне" и стихотворением „Пророк" разбирается мной в заключении этих этюдов.

мыслями он мучился, что ждало его впереди и как относился он к собственным переживаниям.

То, что переодетый Маврушей молодой человек, может быть, сам Пушкин, об этом не раз высказывались догадки. Действительно, потомок мавров мог назвать себя „Маврушей“ — Маврой. В профиле иллюстрации Пушкина к „Домику“, воспроизведенном в издании Брокгауза-Эфрона (1909 г.), нетрудно увидеть сходство с теми автопортретами, которые поэт оставил нам в своих тетрадках (это особенно относится к рисунку из рукописи за № 3376). Это, как можно подумать, только шутка поэта, посмеявшегося или, как думают иные, вспомнившего другие, лучшие, времена своей молодости, когда он жил, как утверждает Плетнев, в Коломне над Корфами, близ Калинкина моста. Некоторые критики догадываются, что Параша и графиня не что иное, как сам Пушкин. „Графиня“—это он теперешний. Параша — он же в пору лицея. И не о них, а о себе он говорит в строфе, где отмечается, что графиня страдала, была несчастной и что блаженнее ее была „простая, добрая Параша“.

Все эти догадки, иногда не лишенные остроумия, однако, остаются догадками, пока мы не в силах подвести под них более прочного фундамента и оснований. Символы в творчестве поэта многосмысленны, и, конечно, не так уже трудно найти его самого во всем, что он создал, так как для символа именно то и характерно, что он означает все и что в нем находят выражение даже противоположные по своему значению явления и переживания.

Конечно, Пушкин и графиня имеют то общее, что и тому и другой приходится скрывать от света свои интимные чувства и страдать. Положение обязывает. Параша, не думающая о балах и о Париже, может ловко устраивать свои дела, не заботясь о мнениях света. Конечно, Параша с прежним юным Пушкиным имеет много общего не только в своих проделках, но и в том, как она мечтательна, как грустны ее напевы, да мало ли в чем? Но ведь в Параше и графине одинаково скрыты еще две стороны одного и того же лица, одной и той же женщины, его невесты: — недаром в одном месте Пушкин описался и поставил вместо Параша — Н а т а ш а. „Всем домом правила одна Наташа“. Этот дом, будущий семейный дом Пушкина, те-

перь, в настоящее время, ему кажется тяжелым крестом, выпавшим ему на долю, и в „Домике в Коломне“ нетрудно почувствовать те тягостные трудные переживания, которые заставили Пушкина остановиться не на „домике на Васильевском или на Фонтанке, а в Коломне, так как и здесь скрыта шутка страдающего и раздираемого сомнениями поэта. „Домик Коломне“ пришелся. Отсюда главная роль Наташи. Наташи, которая сама должна привести к себе неуверенного, слабого, готового убежать возлюбленного: мавра — Маврушу — тогда, если бы она взяла в свои руки инициативу, то все пошло бы хорошо. Так затаенные, фантастические желания и грезы, которые „приходят в голову“ и есть „вздор“, как говорит поэт, находят свое выражение в произведении, в котором modo vir, modo femina звучит, как лейтмотив. „Странным сном бывает сердце полно: много вздору приходит нам на ум“... Вот это именно, что „приходит нам на ум“, и казалось бы, есть не что иное, как странный сон, это и лежит в основе всей поэмы „Домик“.

Действительно, все так плохо мотивировано, так мало связано, что поэт руками разводит — это не прием, не подражание, не обман, а искреннее раскрытие того, что делается в его мятущейся душе. Это не производство по данному шаблону (Беппо или друг.), желание поразить и насмешить, а серьезная задача дать себе отчет в том, что приходит в голову и почему. Творческая деятельность не есть шутка, забава, а единый процесс познания художника. По этому пути идет поэт и приходит к определенным заключениям—понятно, заключений поэта нельзя исчерпать в какой-либо формуле или в каком-либо нравоучении; всякая формула и нравоучение окажутся убогими и бедными в сравнении с тем содержанием, которое охватывает произведение. Поэтому смешна и убога всякая попытка найти смысл произведения — можно говорить о смыслах, о направлениях путей, о тех областях, в которые ведет нас поэт, но нет возможности исчерпать содержание символов, под которыми скрываются громадные богатства человеческого духа.

Особенное состояние души Пушкина и способствовало и мешало ему выполнить задачу — громадная потребность высказаться, громадное напряжение сил внутри; в борьбу внутреннюю

вовлечены явления окружающей жизни, но не случайно, не бессистемно, а поскольку они объединяются в творческом горении Пушкина. Он быстро, судорожно, не дописывая, точно торопясь, записывает все, что „приходит в голову“, пишет много и как будто бы бессвязно. Главная тема „Домика“ как будто бы отодвигается безнадежно, до нее никак не дойти. Бурное состояние духа, насмешка постепенно сменяется идиллической повестью, но и к ней поэт подходит иронически, смеясь, смеется над открывшейся возможностью уйти к „убогой лачужке“. Тонкой иронией и над собой и над читателем проникнута вся повесть-поэма. „Ты захотел нравоучения? и нравоученье найдется“. Параша пригласила даровую кухарку, но это только переряженная кухарка: это мужчина. Ты захотел даром получить нравоученье? нет, поработай, подумай, и то, что кажется очень простым, если ты получил его в результате работы, имеет иное значение, чем если смотреть на заключение, как на неожиданную шутку, на смешную выходку.

Такое тревожное, полное сомнений и внутренней борьбы, состояние Пушкина как нельзя более облегчало ему возможность обратиться к октавам, не стесняя своих неожиданно приходящих мыслей и ожидая, что две рифмы приведут третью. Пушкин вдруг задает себе вопрос — не пустить ли на Пе.Пе Пушкин и все время, говоря о себе, воплощает в образах жизнь, переживания, понятные ему и близкие ему в этом состоянии. — Пе — (Пушкин) оказывается в стихе то в яме, то на кочке (modo femina, modo vir).

Все наши предположения находят себе подтверждение, с одной стороны, в том, что мы знаем об этом предмете из области психологии художественного творчества, с другой — все те мелкие описки и ошибки, которые встречаются в этом „Домике“, говорят нам о том, что Пушкин, дав целый ряд вариантов и описок, затем в дальнейшей работе своей над повестью-поэмой исключил все то личное, что мешало ему вести стройно и закономерно эту поэму.

В одном письме к Кернеру, который жаловался на истощение своего таланта, Шиллер дает совет, как освежить как будто бы приходящую в упадок способность к творчеству его друга.

Это письмо Шиллера так хорошо освещает процесс творчества, что я его изложу подробнее.

Жалобы Кернера Шиллер объясняет тем принуждением, которое разум оказывает на воображение Кернера. „Я выскажу здесь соображение и приведу один пример. Мне кажется очень пагубным, если разум чересчур придирчиво критикует появляющиеся мысли, подстерегая их и следя за их возникновением. В изолированном состоянии идея может быть очень ничтожной и предательской, но в связи с другими последующими (в контексте) она может иметь громадное значение. Связанная с другими идеями, из которых каждая такая же ничтожная, как она, такая идея может обусловить чрезвычайно интересное и важное последование мыслей... — Обо всем этом рассудок не в силах судить, особенно если он отвергнет идею прежде, чем не рассмотрит ее в связи с остальными идеями. В творческом мышлении, наоборот, рассудок отказывается от оценки, идеи возникают беспорядочно, и он только затем уже окидывает их взором, осматривает их как целое, как скопление. Те, кто критикуют, стыдятся и боятся быстро преходящего безумия, которое можно наблюдать у всякого творческого мышления. Продолжительность этого безумия отличает мыслящего художника от мечтателя. Вот почему вы жалуетесь на то, что творчество ваше непродуктивно; вы слишком рано отстраняете возникающие мысли и слишком строго их отбираете“ (1 декабря 1788 г.).

В этом письме Шиллер в четкой форме раскрывает перед нами тайну творческой работы, опирающейся на возникающие в сознании без всякой критики со стороны рассудка образы, мысли и ситуации, которые создаются аффективным состоянием души поэта и которые затем при участии критики, упорядочивающей деятельности сознания писателя, найдут свое место в произведении.

Этот процесс очень ярко дан нам в „Домике“. Пушкин, не критикуя, не заподозривая те или иные возникающие у него, образы, ведет октавы, в которых две рифмы приходят сами третью приведут.

Так — как будто бы в погоне за рифмами — двигается поэт.

Попастусь ка дале,
Со станции на станцию шажком,
Как говорят о том оригинале,
Который, не кормя, на рысаке
Приехал из Москвы к Неве-реке.

И затем

Не стану их надменно браковать,
Как рекрутов, добившихся увечья,
Иль как коней, за их плохую стать...

Так, не кормя своих стихов определенным смыслом, как будто бы отдаваясь всему тому, что приведут за собой рифмы, Пушкин едет „из Москвы к Неве-реке“, только что упомянув о том. — „Не все ж гулять пешком по Невскому граниту“, но ничего не подслаешь, уходишь от „бала“, от того, чтобы „лощить паркет“, и снова возвращаешься к Неве, к „Домику в Коломне“ (беспокойное метание).

Какие-то силы, перед которыми бессилен разум, раздирают и влекут поэта, и он оказывается не там, где хотел бы быть, не таким, каким следует ему быть „переодетой Маврушей“, богатырем, который „приглашает к обеду“ — хорош будет обед: тема об обеде — (семейной жизни) „не кормя на рысаке“, „язык копченый“, к „пирожному пропала страсть“, разные стадии отношений к одному и тому же. Наоборот, Параша (Наташа) — всем домом правила, вела счеты, „при ней варилась гречневая каша“,— при ней варится вся эта каша свободно всплывающих образов и идей, интимно с нею связанных под темой modo vir, modo femina. Очень интересная описка в рукописи

„Ходи за мной, за дочерью моей,
Усердна будь. Присчитывать не смей“.

Дочерью — Пушкин описался „дочью“ — при тех отношениях, какие были у поэта с родителями, дочерью которых была его невеста — такая описка не удивительна. Мавруша должна ходить за дочерью и за старухой вдовой, ее матерью (теща Пушкина), но прежде всего за (тещей) старухой.

Душевное волнение, внутренние конфликты поэта обнаруживаются и в том, как он ведет свою поэму, какой раздор в его мыслях, как неожиданны его образы, каким чувством преисполнена поэма, как хочется ему, прячась, обнаружить себя;

но эти конфликты и борьба обнаруживаются и в тех описках, в тех постоянных вычеркиваниях и восстановлениях прежнего, что снова связывается органически в единое целое в „Домике в Коломне“. Интересна описка в октаве

„Ну, женские и мужеские слоги,
Благословясь. Побруем (вместо попробуем).

„Попробуем“ особенно „благословясь“ тесно связано с женитьбой, и в то же время здесь уплотнение из попробуем и побреем — теперь и пока — оба слова затем вычеркнуты — трудно решить теперь или пока (пока не поздно можно еще спастись) и дальше „не бойтесь, мы не будем слишком строги“, — „а там уже привыкнем“... *) Таковы утешения и в душевной жизни поэта, который с точки зрения своих переживаний ободряет „слоги“.

В другой октаве то же ободрение, и намечается шуточный выход из положения

Читатель, можешь там глядеть
(Все к лучшему): — (гляди себе)
(Блажен кто издали) (глядит) на всех
Но издали не
И рот зажав смей (смеется) то над теми
То над другими: Верх земных утех.

Слово смейся не дописано, но оно написано как „смей“ уплотнение (сметь и смеяться). В дальнейшем мы находим объяснение этого недописанного слова — не смей смеяться (уплотнение)

или смех
Плохой уж выйдет: шутками одними
Тебя,
Как шапками (тебя), и враг и друг, все закидают,
Соединясь (закид) вдруг.

В XII-ой октаве интересный вариант:

Ведь нынче время споров, брани бурной:
Друг на друга словесники идут,
Друг с друга рвут одежду.

*) Перед женитьбой Пушкин просит родителей благословить его на брак, прибавляя, что это не пустая формальность, а необходимо для его счастья — здесь решение по контрасту (шутка). Брить бороду, см. Гофман стр. 98.

Последняя строка зачеркнута и заменена

Друг друга жмут, друг друга режут, губят.—

Свободная ассоциация, образ, затем нашел свое выражение, после того, как Пушкин отказался от него в образах — режут — бреется — рвут одежду — долой юбку — раз ты мужчина — откройся, имей мужество открыться.

В первоначальной редакции стих

Рядиться в юбку странно и напрасно

читается не „странно“, а „стыдно“; Пушкин отказался от такого нравоучения, так как оно им перенесено в конец повести.

„Домик“, новый дом, все, что было связано с этим новым домом, волновало и мучило Пушкина. Действительно, следы такого отношения очень ярко выясняются перед нами в той трудности, с которой Пушкину далась первая строка XIX октавы, — как будто бы несложной по существу:

Мне стало грустно. На высокий дом
Глядел я (мрачно) (косо).

Пушкин сперва написал ошибочно этот стих: „Мне стало грустно. На н о в ы й дом“, затем и „на новый дом“, „на кирпичный дом“ и, наконец, на „высокий дом“ (см. Гофман, стр. 80).

В связи с этим понятна описка „Наташа“ вместо „Параша“ (стр. 83). Новый дом, высокий дом — это — его новая, высокая семейная жизнь. Сомнения вдовы относительно трудности в приискании новой кухарки снова вскрывают то же отношение.

(В е д ь н у ж н о) (а) дешевые (сначала было хорошие) так редки.

Оценка себя, своего modo vir, modo femina очень ярка в следующей октаве:

„Как рекрутов, д о б и в ш и х с я увечья“

рекрут, которого „забрили в солдаты“, забрали на службу, как Маврушу. Еще ближе к Мавруше:

„Иль как коней, за их п л о х у ю с т а т ь —“ („Пегас уж стар“).

Взяли Маврушу, и она обнаружила и увечье, и плохую свою стать. Так из рассыпанных в поэме намеков, остроумных сопоставлений и определений, мало-по-малу сливаясь в одно русло, стекаются отдельные, определенные черты, подготовляя и органически связываясь с образом героини — героя (femina — vir) с Маврушей поэмы.

На такие же размышления наводит в двух местах упоминание об Александрийском стихе. При шутливом понимании Александрийского стиха, как стиха Александра, т.-е. поэта, IX строфа приобретает новый смысл, чрезвычайно сближающий ее со строфой в „Евгении Онегине“: —

„сперва мадам за ним ходила“.
Он вынянчен был нянькой недурной...

Потом мосье ее сменил,
За ним смотрел степенный Буало

И в летний сад гулять водил.
Шагал он чинно, стянут был цезурой.

И дальше —

Как Мазорье (покойница Жако)
Александрийский стих по всем составам
Развинчен, гнется, прыгает легко
И (высоко), как белка по дубравам
От школы прежней он уж далеко,
Он предался совсем другим уставам.
Они ворчат: уймется ль негодяй
Какой повеса! Экой разгильдяй! (Это относится!
к „Домику“ и поэту) *).

Противоположное решение этой же темы мы находим, как я это указал в другом месте, в стихотворении —

В начале жизни школу помню я...

Символ многосмысленен и за тем метким и остроумным, что сказал Пушкин для характеристики четырехстопного ямба, гекзаметра, александрийского стиха и октав, скрывается нечто, что объединяет все эти замечания внутри него самого, где происходит кипение и жар, сплавляющий все эти отдельные меткие характеристики с характеристикой душевного дела поэта.

*) Здесь нет сомнения, что Александрийский стих есть стих поэта, Александра, этот стих далек от школы прежней, он предался другим уставам. Мазорье — покойница Жако — женщина, как переряженая Мавруша.

Не из ума, не умом творит поэт, но, войдя в обладание известным ритмом, найдя созвучный ритм, ломая его, деятельно борясь с ним и в этой борьбе обнаруживая жизнь души, живую трепещущую и раздираемую коллизиями свою душу.

Только страдающая душа поэта, скрытая под маской шутки и проявлений вызова и натиска, которую прозрел Гершензон, и позволяет принять и согласиться с такими противоположными решениями, которые даны нам в „Пророке" и в „Домике". Нельзя плоско подходить к такому явлению. Нельзя думать, чтобы Пушкин играл и пробовал свои силы в тех или иных размерах, не заглядывая и не соображаясь с духовною потребностью.

„Домик в Коломне" есть результат не только ожесточенной критики и „травли, которую предприняли против поэта в те годы критики и которую он старался презирать", не только результат подражания „Беппо" Байрона или Корнуолю или кому-либо другому, „Домик в Коломне" есть исповедь поэта, попытка найти выход для тяжелого состояния духа, полного сомнений, поисков „ровной дороги". Эта ровная дорога, как это характерно для всего творчества Пушкина, не есть такая дорога, которую он измыслил, придумал; ровная дорога может открыться только в том случае, если муза поэта послушна „воле божьей".

Найти путь, который дает нам природа, действовать в созвучии с тем, чему она нас учит, заглянув в глубины своей души и увидя в ней целый ряд разнообразных и противоречивых мыслей и чувств, найти выход, гармоничный и простой по существу, но сложный и глубокий, поскольку сложны и глубоки были те внутренние конфликты, которые влекли душу поэта то в ту, то в другую сторону — ведя его к крайностям — найти меру, мерой связать и подчинить все это „рассыпанное в пух войско и добившихся увечья „рекрутов" и „коней с плохой статью" — вот задача поэта, задача его души. Найти путь от фантастического личностного к примиряющей необходимости реальной действительности.

4.

Осматриваясь и обозревая путь, пройденный поэтом, мы теперь в силах ближе понять его и оценить его произведения не только как гениальную шутку или пробу пера, не только

как произведение, созданное по образцам, не только как протест против нападок и критиков, окружавших его, но прежде всего то, на что отвечала поэма Пушкина: мы увидим в ней те внутренние запросы, которые предъявляла ему действительность, и ответ его сложился в ту форму, которая диктовалась необходимостью и наиболее соответствовала его состоянию, безотносительно к тому, является ли она оригинальной или заимствованной. Ведь поэт ищет правды, одна только правда, если даже она прикрыта улыбкой и скрывается в шутке, может дать выход из того внутреннего борения, сомнений духа, которые вызвала в поэте создавшаяся ситуация.

В другом месте я касался вопроса о том, как Пушкин, бывший сначала под сильным влиянием французских поэтов, мало-по-малу вышел на новый путь и осознал себя, как национального поэта. Этот трудный путь, эта эволюция Пушкинского гения, как я указал, нашла свое изображение, свое оформление в неоконченном стихотворении

В начале жизни школу помню я...

После всех влияний, после зависимости от иноземных „кумиров“ и от „порфирных скал“, стриженных парков, — Пушкин обретает родную, простую жизнь, жизнь русскую, о которой давно, давно, во дни его детства, говорила ему и рассказывала мудрая няня его Арина Родионовна. И вот на рубеже своей жизни, перед грозными и неотвратимыми требованиями действительности — весь еще во власти старых кумиров, делая последний шаг к освобождению, Пушкин очень ясно и четко указывает нам, куда ведет его душа, где найдет она мудрость и силы, которых ей не хватает для того, чтобы справиться с собственным бессилием.

Достается александрийскому стиху, достается октавам, но нет, с гекзаметром, с размером великого народа он не шутит, он шутит со всем тем, что имеет характер надуманного ложного, искусственного, как пудренные парики и внешности, трусливо скрывающей правду в явлениях, прежде всего правду человека. Подобно тому, как графине противопоставляется „простая добрая моя Параша“, так прикрываются изысканными

рифмами, не глагольными, пустота и бессодержательность стихотворений.

На мелочах мы рифмы заморили,
Могучие нам чужды образцы.
Мы новых стран себе не покорили,
И наших дней изнеженный Поэт
Чуть смыслит свой уравнивать куплет.

Одно дело уравнивать куплеты и совершенно иное—войти в обладание ритмом, в котором бурлят чувства, раздирают сомнения и волнует, гнетет мысль. Тщеславие людей выдвигает и отмечает тех, кто первый стал применять тот или иной размер (не справляясь с внутренней необходимостью поэта).

Кто первый: — можете у Телеграфа
Спросить и хорошенько все узнать —
Он годен, говорят, для эпиграфа...

Существуют предписания, нужно знать правила, по которым можно

порою украшать
Гробницы или мрамор Кенотафа...

Эти мертвые правила, эти размеры, которые низводят до надгробной надписи мертвое и безжизненное, далеки от живого— страдающего, мятущегося поэта; в своем стремлении найти „правду“ он сметает все, заявляя

До наших мод, благодаря судьбе,
Мне дела нет: беру его себе. (Смерть, жизнь—
яма, кочка.)

Так в „Домике в Коломне“ мотив борьбы и исканий, самых неожиданных, то в форме шутки, то в серьезных, и всегда искренних положениях проходит через весь строй поэмы.

На силу-то рифмач я безрассудный
Отделался от сей октавы трудной.

То же и безрассудство, и искание меры проходит через рифмы поэмы, „порой стихом повертываю круто“. Что? перестать? или пустить на Пе?

То же отметим мы и в содержании поэмы, в той повести, которая развертывается перед нами в поэме; никак не в силах

он приступить к рассказу, первые октавы относились к другой поэме (скрываясь, отмечает Пушкин — „ныне уничтоженной“) новая поэма развертывается перед поэтом. Борьба с критиками заглушилась и заменилась борьбой его собственного критического „я“ с самим собою.

То же отметим мы, наконец, и в том противопоставлении, которое развертывается перед нами в поэме, в ее начале и в конце. Трудно было подойти, трудно было направить мысль в известное русло, но раз мысль закована, раз русло найдено, то уже детали, столь обильно рассыпанные в первой половине, во 2-ой части совершенно не интересуют поэта, он „торопится кончить“.

Вся поэма под шутливой маской все время, сначала и до конца, раскрывает нам правду душевного состояния поэта, правду его души, и его неистовые нападки показывают нам только, как искажается действительность, когда видишь в ней собственные свои недостатки, но когда найдена правда, может быть, простая, слишком простая истина, тут говорить уже не приходится, здесь надо действовать.

Когда в сердце уголь, а в устах „жало мудрыя змеи“, тогда надо итти и „жечь глаголом сердца людей“ (действовать).

Правда найдена, эта правда обязывает, мучительное напряжение в душе поэта разрядилось — он торопится кончить — то что он затем сделает, уже будет не словами, а делом, делом его жизни.

Царство слов, звуков окончилось, начинается практическая деятельность, вот почему нравоучение поэта скрыто под маской той же практичности, которая так противоречит всему содержанию поэмы.

Кухарку даром нанимать опасно...

Поэт и не собирается теперь „нанимать“ да еще „даром“ жену; создав в такой антитетической форме к своему чувству к жене поэму, Пушкин мог по настоящему оценить и понять свое положение.

Только тот, кто заглянул в глубины своей души, может раскрыть все то, что из трусости и из самообмана прячут люди, избегая даже сколько-нибудь приблизиться к такой возможности постижения. Только заглянув в тайники души и увидев в ней обе

противоположности, может выбирать, может итти своим путем человек, черпая свои силы в этой борьбе и познавая свои силы, которые только тогда и обнаруживаются, когда видишь врага и борешься с ним.

Но на такой шаг способны только люди „духовной жаждой“ томимые, люди способные на такие духовные подвиги, при которых необходимо сделать смотр „мелкой сволочи“ своей души и не надеяться из „рекрутов, добившихся увечья“ создать видимость рати.

Не видимости, а правды ищет поэт, и перед лицом правды, которая одна только может позволить должным образом оценить и понять все и дурное, и хорошее, нечего скрывать и не зачем искажать действительность. Эта простая правда нашла свое выражение в стихах о „несогласии с природой“ дамской (modo vir, modo femina)

Больше ничего
Не выжмешь из рассказа моего.

„Домик в Коломне“ гораздо проще, чем это думают, и гораздо более взаимосвязан в своей многозначимой символической ткани, чем это в силах раскрыть разум.

7/12, 922.

СКУПОЙ РЫЦАРЬ.

„Суть в нашей душе, в нашей совести и в обаянии зла. Это обаяние было бы необъяснимо, если бы зло не было бы одарено прекрасной и приятной внешностью“.

Пушкин.

1.

Во всех четырех маленьких трагедиях Пушкина удивительны по своей выразительности уже самые их заглавия. (Сам Пушкин называет свои трагедии „драматическими сценами“, поэтому можно сохранить для них и название маленьких драм. Анненков полагает на основании одной находки, что Пушкин написал целый ряд таких маленьких драм, к сожалению, мы даже не знаем так ли это.) Действительно — „Скупой рыцарь“, „Моцарт и Сальери“, „Каменный гость“, „Пир во время чумы“, во всех этих заглавиях есть то, что является основным в драме — несоответствие, борьба между первой и второй частью в заглавии — все они как бы сотканы из противоречий, при чем одна часть так или иначе противоборствует другой, подобно тому, как „Сальери“ убивает „Моцарта“ — так определение „Каменный“ противоречит понятию „Гостя“, „Чума“ противоречит радостному смыслу „пира“ а „Скупой“ противоборствует возможности быть настоящим „рыцарем“. Уничтожение и смерть физическая, связанная с духовной смертью, но, конечно, прежде всего духовная смерть,—вот то общее, что роднит и объединяет все эти, как будто бы совершенно различные по своему содержанию, маленькие драмы.

Три первые драмы написаны в Болдине во время холеры в 1830 году, холеры, которую в одном письме Пушкин называет „чумой“.

Подобно другим произведениям, „Скупой рыцарь“ Пушкина является органически — целым, целостным произведением. Мы можем проследить сначала до конца как взаимно поддержаны, слиты между собой отдельные части, эпизоды, монологи этой драмы. Например, начало драмы

Во что бы то ни стало, на турнире
Явлюсь я

самым тесным образом связано с концом пьесы — с турниром с отцом, с состязанием, когда отец вызывает на поединок своего сына, и тот принимает вызов отца-старика. Первая сцена — в соответствии с таким началом — заканчивается при понижающемся настроении и слабости Альберта:

Пойду искать управы
У герцога: пускай отца заставят
Меня держать, как сына, не как мышь,
Рожденную в подполье.

Вторая сцена начинается словами: (в подполье, в подвале)

Как молодой повеса ждет свиданья
С какой-нибудь развратницей лукавой
Иль дурой, им обманутой, так я...

и кончается тем, что барон не хочет расставаться со своими сокровищами, на свиданье с которыми он пришел. Так подготовляется словами: (если бы поверить в невозможное)

О если б из могилы
Притти я мог сторожевою тенью...

смерть барона и развязка драмы (тени сгущаются). Сцена третья начинается словами: (можно ли верить)

Поверьте, государь, терпел я долго
Стыд горькой бедности.

Кончается тем, что герцог отказывается поверить тому, что произошло и восклицает, подавленный всем случившимся:

Ужасный век, ужасные сердца.

* * *

С самых первых слов Альберт рисуется перед нами как настойчивый человек с целым рядом переживаний; оттенками чувств, он, однако, не может похвалиться. Знакомство наше

с Альбертом начинается с того, что он рассматривает испорченный, пришедший в негодность, пробитый насквозь шлем; оканчивается трагедия тем, что после ссоры с отцом, от которого он принял вызов, он убивает отца и навсегда портит свою репутацию; так органически задумана фигура и поступки Альберта. Альберта мало радует то, что говорит Иван:

И вы ему порядком отплатили
Как из стремян вы вышибли его,
Он сутки замертво лежал и вряд ли
Оправился.

Нет, Альберта беспокоит то, что

Его (Делоржа) нагрудник цел венецианский,
А грудь своя: — гроша ему не стоит —
Другой себе не станет покупать.

и его собственная жизнь ему тоже не стоит ничего:

Он лучше бы мне голову пробил.

Альберт заботится о вещах, о вооружении, о костюме, а не о человеке (циническое отношение к людям) и в этом смысле его отношение к людям такое же, как у его отца:

Зачем с него не снял я шлема тут же,
А снял бы я, когда б не было стыдно
Мне дам и герцога. Проклятый граф!
Он лучше бы мне голову пробил.

Жизнь не ценна Альберту, ему нужно платье, шлем, нагрудник — конечно, ему нужны все эти вещи для того, чтобы участвовать на турнире, чтобы показывать себя:

О бедность, бедность!
Как унижает сердце нам она!

Вот почему в бешенстве, взбесившись за поврежденный шлем, он „бросил графа на двадцать шагов“:

Геройству, что виною было? — Скупость.

И Альберт отметает даже подозрения в том, что это „его“ скупость, он, конечно, заразился ею от отца (как слабый человек он во вне ищет причину оправдывающую его):

Да заразиться здесь не трудно ею
Под кровлею одной с моим отцом.

Условия виноваты в скупости Альберта, так по крайней мере он сам это понимает и этим хочет себя оправдать, но совсем об ином свидетельствует последующее. И как не жаль Альберту Делоржа, а жаль испорченный шлем, так внутренно презирает он отца — и он с презрением просит передать жиду,

Что мой отец
Богат и сам, как жид, что рано ль, поздно ль
Всему наследую.

Мысль о наследстве и смерти отца мирит Альберта с жизнью, ведь только возможность смерти отца делает его кредитоспособным — вся последуюшая жизнь его зависит от того, как долго протянет отец.

Проклятый жид, почтенный Соломон, мой милый
Соломон,
Слушай
Не стыдно ли тебе своих друзей
Не выручать?

Так на протяжении нескольких строк Альберт подходит к Соломону, то браня его, то лаская, все время чувствуя свою зависимость от него, как чувствует он зависимость свою от костюма, от отца, от тысячи других обстоятельств и лиц (чувство своей слабости и безвыходности положения).

Иль рыцарского слова
Тебе, собака, мало?

Альберт, продавши и заложив все, что у него было, теперь берет деньги под „рыцарское слово“, т.-е. под залог смерти своего отца.

Соломон верит слову, но боится, боже сохрани, что Альберт может умереть и, таким образом, мотив смерти уже прозвучавший в первом разговоре с Иваном:

Он лучше бы мне голову пробил

теперь звучит опять как возможность по отношению к самому Альберту.

Но если сам он мог это сказать про себя, то в устах жида то же самое кажется ему невероятным. То хотел он даже умереть, теперь он отказывается ждать десять, двадцать, двадцать пять и тридцать лет. Слабый и ждущий дурного — Альберт, как

это ему свойственно (он ждет смерти), хватается за худшую из возможностей — через 30 лет ему стукнет 50

тогда и деньги
На что мне пригодятся?

В ответ на слова Соломона Альберт характеризует отношение своего отца к деньгам — в сущности свое отношение к ним. Ведь он готов поступиться своим словом, рыцарством, называет Соломона, которого он презирает, милым и другом, лишь бы получить от него деньги. Золото — одинаково властелин и над отцом, и над сыном.

О мой отец не слуг и не друзей
В них видит, а господ и сам им служит.
И как же служит! как алжирский раб,
Как пес цепной! В нетопленной кануре
Живет, пьет воду, ест сухие корки,
Всю ночь не спит, все бегает да лает —

Так рыцарь Альберт говорит о собаке-отце в присутствии жида Соломона, которого он презирает, как презирает он и Делоржа, пробившего ему шлем, потому что нет у него денег, а у отца и у Делоржа деньги есть.

А золото спокойно в сундуках
Лежит себе. Молчи, когда-нибудь
Оно послужит мне, лежать забудет...

Здесь Альберту нужно дойти до той мысли, что он желает смерти отца, но нет, до этого осознания он не доходит, отстраняет из своего сознания и по весьма понятным причинам (трусости) отгоняет.

Когда же, однако, Соломон, поймав его на слове и поняв его планы и мысли, продолжает за него дальше развивать то, что сказал рыцарь—

Да, на бароновых похоронах
Прольется больше денег, нежель слез.
Пошли вам бог скорей наследство,

Альберт отвечает: — amen (в молитвенном слове — при жиде — желает смерти отцу).

Нащупав почву, практичный жид идет дальше и предлагает отравить барона. Альберт машинально, не подумав, в бессозна-

тельном желая смерти отцу и допустив ошибку в amen, этого не понимает, так как не хочет понять, не может понять, так нестерпимо, так дико звучит для его сознания это предложение еврея, однако, как легко догадаться, все разговоры, все отношения Альберта к отцу и его amen давали возможность еврею предложить рыцарю отравить барона. Соломон думает, что слова Альберта не расходятся с делом. Альберт трус и угрожает только на словах.

Как! отравить отца! и смел ты сыну...
Иван! держи его. И смел ты мне!..
Да знаешь ли, жидовская душа,
Собака, змей, что я тебя сейчас же
На воротах повешу!..

Пока Альберт сам говорил amen и оскорблял сравнениями отца, он не чувствовал и не сознавал того, что он говорит, но когда Соломон высказал во всей наготе его вытесняемую из сознания мысль и желание, Альберт легко понимает, проецируя на другого свое желание и осуждая его в другом — в жиде.

Вот до чего меня доводит
Отца родного скупость! Жид мне смел
Что предложить! Дай мне стакан вина!
Я весь дрожу... Иван, однако ж деньги
Мне нужны... Сбегай за жидом проклятым,
Возьми его червонцы...
Да не вводи сюда
Иуду этого... Иль нет, постой:—
Его червонцы будут пахнуть ядом,
Как сребренники пращура его.

(Слова рассуждения, слова, а не поступки.)

Альберт отказывается от денег и, почувствовав свою силу и благородство, полный сознания их, благодаря отказу, идет

искать управы
У герцога: пускай отца заставят
Меня держать, как сына, не как мышь,
Рожденную в подполье.

Этот отказ, как возможность компромиссного благородства у Альберта спаивается органически с одной черточкой, как будто в случайной подробности введенной в разговор Иваном.

На требованье вина — Иван отвечает:

> Вечор я снес последнюю бутылку
> Больному кузнецу.

Альберт это помнит, это его распоряжение „да помню, знаю“ — он помнит, но не знал, что это последняя бутылка (?). Альберт, может быть, способен на пожертвованье нужному человеку, может быть, он пожалел кузнеца или уплатил ему не деньгами, а вином, но все же он не осознает до конца своих отношений к отцу. Остается только после того, как он и Соломон высказали так много дурного и оскорбительного об его отце, — после этого итти жаловаться герцогу: отказ от золота и гнев на еврея сделали его сильным. Это отец, это условия существования вызывают у него даже перед жидом такие отвратительные, безнравственные мысли и желания. Надо устранить эти условия и все пойдет хорошо. Альберт убегает от мыслей и торопится не самому осознать свои отношения, для этого он недостаточно мужественен, а итти жаловаться.

2.

Вторая сцена знакомит нас с отцом Альберта, с бароном. В литературе занимались главным образом характером барона, о нем высказывали очень много различных мнений. Говорили, что барон в противоположность жиду не практичен, его бескорыстная любовь к золоту почти мистична и религиозна, это почти безумец. Минский находит, что Пушкин, вложив в уста барона слова „повеса“, допустил ошибку, так как про барона можно сказать, что он скупец, развратник, целомудренный, все что угодно, но только не повеса. Белинский, противопоставляя Плюшкина барону, говорит, что Плюшкин гадок, отвратителен, он — лицо комическое; барон Пушкина ужасен, это — лицо трагическое.

Барон характеризует не себя, но свое положение и свое отношение к золоту, как повесы к обманутой женщине, к дуре или к развратнице.

В этой шутке над собой „молодой повеса“ барон раскрывает свою сущность старого человека, вернувшегося путем регрессии к самым примитивным прегенитальным своим удовольствиям: к бесцельному, процессуальному собиранию. Это

утверждение „повеса“ особенно тонко и указывает нам на то, как правдиво и органически чувствовал Пушкин психологическую законность всего того, что говорит и делает барон.

Барон в счастливом, игривом настроении. Золото для него — „развратница лукавая иль дура им обманутая“ (источник удовольствий, и сил), и он ждет свидания с ними, со своими сундуками-возлюбленными. Сын надеется в отцовском богатстве найти ту силу, которой владеет отец, за это презираемый им.

Вся любовь к миру, к людям, к сыну теперь все, все интересы сосредоточились в этих богатствах, которые он стережет в подвале и куда

По горсти бедной принося
Привычну дань мою сюда в подвал,
Вознес мой холм и с высоты его
Могу взирать на все, что мне подвластно;
Что не подвластно мне?

Власть барона громадная, он все может купить, что продается, а не продается что ж — об этом ему не думается — все, что он захочет, все может он сделать подвластным:

Мне все послушно, я же: — ничему;
Я выше всех желаний; я спокоен;
Я знаю мощь свою: с меня довольно
Сего сознанья...

Ему нужно сознанье сил, сознанье своего могущества, этого он добился, этого он достиг, но его власть не только в возможности, она существует символически, магически — золото живет в его глазах, в нем снова оживают подвластные ему человеческие заботы, обманы, слезы, моленья и проклятья (он жесток). Вдова с детьми принесла дублон, ленивец Тибо украл или ограбил, кого-либо убив... и то же принес золотой.

Да! если бы все слезы, кровь и пот,
Пролитые за все, что здесь хранится,
Из недр земных все выступили вдруг,
То был бы вновь потоп: — я захлебнулся б
В моих подвалах верных... Но пора.

Таким образом, в золоте как бы в кристаллизированном, в латентном состоянии таятся живые силы людских страданий. *)

*) У барона есть потребность омрачать свое счастье (см. работу Jones'a в V выпуске этой библиотеки).

Он знает, что в этих страданиях, в этих жестокостях, о которых не хочется думать, он участвует, он их творит и потому,

Когда хочу сундук
Мой отпереть, впадаю в жар и трепет.
Не страх (о нет! кого бояться мне?
При мне мой меч: за злато отвечает
Честной булат), но сердце мне теснит
Какое-то неведомое чувство. (Конечно, страх.)

Это чувство, как мы хорошо это знаем (из психоанализа), характерное для скупцов и собирателей золота — садизм, жестокость по отношению к другим, доставляющее чувственное удовольствие (развратница и дура) к золоту, над которым он властвует.

Есть люди,
В убийстве находящие приятность.
Когда я ключ в замок влагаю, то же
Я чувствую, что чувствовать должны
Они, вонзая в жертву нож: приятно
И страшно вместе. (Страх доставляющий удовольствие.)

Не видя, не понимая, не желая понимать настоящих преступлений, которые производит барон при собирании долгов, он, как мы говорим, „сдвигает“ сознание настоящих преступлений на некоторое действие, которое символически „заменяет“ настоящие и неприятные переживания и он обнаруживает у себя странность, — недаром барон ссылается тут на врачей:

Нас уверяют медики: есть люди,
В убийстве находящие приятность.

Нет ни в каких убийствах барон не повинен, он только чувствует то же, что и подобные люди, но сознание говорит ему, что это пустяки и ему даже успокоительно, ссылаясь на медицину, думать об особенностях своей духовной организации:

Вот мое блаженство!

Деньги рыскают по свету,

„служа страстям и нуждам человека.
Усните здесь сном силы и покоя.
Как боги спят в высоких небесах!...

Здесь снова слабый барон утешает, успокаивает себя, заменяя настоящее горе и настоящую жизнь страстями и нуждами человека в деньгах, и, символизируя все это в своем собирании, накоплении богатств, приходит в состояние вдохновения после того, как символически он успокоил... деньги, вместо того, чтобы успокоить и утешить обездоленных им людей — снова замена действительных страданий символом — деньгами.

Я царствую!.. Какой волшебный блеск!

Это то, что в 1830 г. сказал о поэте Пушкин:

Ты царь: живи один. Дорогою свободной
Иди, куда влечет тебя свободный ум,
Усовершенствуя плоды любимых дум,
Не требуя наград за подвиг благородный.
Они в самом тебе. Ты сам свой высший суд;
Всех строже оценить умеешь ты свой труд.
Ты им доволен ли, взыскательный художник?

Но в стихотворении Пушкина говорится о „свободной" дороге, барон же прикован как „алжирский раб", барон не усовершенствует плодов любимых дум, он находится под влиянием эгоистического страха за целость своих сокровищ, никаких благородных подвигов он не совершает и, что самое главное он не может судить, оценить свой труд, он не может быть довольным своим трудом, своей деятельностью, он ищет оправданий в тех угрызениях совести, в тех мучениях, которых стоили ему эти богатства, и здесь замыкается круг, из которого нет выхода. Измучившись, он не хочет, он не желает брать на себя новых мучений, если бы он роздал богатства; и притом же эти сокровища доставляют ему не только радости, но и мучения, он их заработал тяжелыми сделками со своей совестью, разве не вправе он их сохранить для себя и разве достоин их его беспутный, легкомысленный, как он думает, сын? *)

Так, отдавшись чувству своей мощи, богатства, поэтического восторга, барон — как Сальери мог бы существовать, пожиная плоды своих трудов, если бы не было у Сальери Моцарта или

*) Слабости понимаются бароном как его сила, однако, эта сила не удовлетворяет его, так как решения его компромиссны. Компромисс одинаково характерная черта для барона и для его сына (сравни „Домик в Коломне").

у барона сына, силы которого Сальери не может не чувствовать, и, как Сальери смотрит на Моцарта как на бездельника, безумца, так старик барон не может не видеть, что сын его переживет, ему кажется, что сын совершенно противоположен ему по своим интересам, склонностям и что все накопленные им с таким трудом богатства (у Сальери с таким трудом завоеванная „глухая" слава) пойдут прахом. И у того и другого, одинаково возникает вопрос о требованиях „совести", о том, что нужно что-то предпринять, чтобы устранить этих бездельников Альберта и Моцарта и вот тут-то оба они — барон и Сальери — начинают резонировать и оправдываться:

Иль скажет сын,
Что сердце у меня обросло мохом,
Что я не знал желаний, что меня
И совесть никогда не грызла, — совесть,
Когтистый зверь, скребящий сердце, — совесть,
Незванный гость, докучный собеседник...

Все это то же самое, но только в других словах, несколько в других выражениях говорит и Сальери о своих переживаниях перед тем, как решиться отравить Моцарта. Барон выстрадал свои богатства, для этого ему приходилось постоянно устранять этого незванного гостя — совесть — она

Заимодавец грубый; эта ведьма,
От коей меркнет месяц и могилы
Смущаются и мертвых высылают!..

Вот какова деятельность барона, вот как трудно было ему вступить в борьбу с совестью и потому он требует от сына

Нет, выстрадай сперва себе богатство,
А там, посмотрим, станет ли несчастный
То расточать, что кровью приобрел.

Проведем линию к поврежденному шлему Альберта и встретим то же явление. Ценен не человек, не грудь его, не голова, а вещи.

Так и Сальери возводит упреки и обвинения против Моцарта и против самой правды, не желая принимать того, что, может быть, „даром" дан гений, талант — дары небес; нет ты их заслужи, заработай своим горбом, выстрадай... (жестокость мучающегося).

Лишения и самоограничения, взятые на себя Сальери и бароном, делают их жестокими и опасными для всех тех, кто живет другой жизнью и особенно для тех, кто живет не подавляя того, что подавляют они. Можно ли разрешить другому то, в чем принужден был себя сократить и ограничить? Не будучи в состоянии осознать мотивов своих действий, лежащих в бессознательном, они проецируют эти мотивы, видят их для того, чтобы осуждать не в себе, а в других и делаются способными к ненависти, осуждению в других того, что относится и свойственно им самим. В этом смысле сцена в подвале, так же как первая сцена в Моцарте и Сальери, где барон и Сальери говорят о самих себе, особенно ярко раскрывают перед нами все подавленное и рационализированное ими обоими. Сцена происходит в подвале, внизу, не в области жизни, а в подполье, в подсознательном или в бессознательном, туда, куда не проникнет посторонний глаз, там они говорят то, в чем нельзя сознаться окружающим, чего не смеешь, может быть, до конца раскрыть и самому себе.

Чем же занимается барон в подвале? — он занят только собой, своими переживаниями, воспоминаниями, чувствами, но не осознанием, он творит легенду из своих сокровищ; но эта легенда на первый план выдвигает его, это он царствует, остальные только подчинены ему. Перед лицом его удовольствий и его особого рода переживаний — реальные страдания, реальные ценности не смеют поднять своей головы, заявить о себе. Чем он занимается? Он наполняет сундуки — процессу наполнения он находит соответствие в древней легенде о царе и воинах, принесших по горсти земли (земля-золото). Царь, которому по горсти снесли его воины землю, с вершины образовавшегося холма мог увидеть, „с весельем озирать“

И дол, покрытый белыми шатрами,
И море, где бежали корабли...

и об этом говорит человек, один сидящий в подвале, в темноте, ночью, не понимающий, что образ фантазии его прямо противоположен его действительному положению. Царь хочет с весельем увидеть и показать другим свои силы, барон — трусливо спрятаться и уберечь сокровища для себя.

Это золото в сундуках обесценено, лежит и мертво, спит как боги спят. Спят боги в душе барона, боги его — сундуки Высшим наслаждением для него видеть золото и не видеть всего того реального, что скрывается за ним, в его душе, за этим золотом, за этим собиранием золота (по горсти бедно принося — хорошее богатство!).

Но нелегко дошел до такого состояния барон. Нелегко было справиться с совестью. Он любит золото, восхищен золотом, но о чем думает он, созерцая свои сокровища: дублон принесла притворщица, другой золотой украден где-то ленивцем, плутом Тибо; золото — это слезы, кровь и пот — отделения человека, таким образом барон дискредитирует свои богатства, обнаруживая в них человеческое (золото — навоз). Люди делают золото навозом.

В золоте ценно только то, что он сам его собрал, золото его собственность, он отобрал его у других и сложил в сундуки. Ценно то, что только он один будто бы знает ценность золота и никто другой не знает этого.

И он собирает, собирает, когда же он кончит? (нет цели, есть процесс) об этом ему неприятно думать. Тут, когда он задумывается о цели, вспоминается ему страшное, грозящее ему после смерти несчастье: его сын.

Мой наследник!
Безумец, расточитель молодой!

„Украв ключи у трупа моего, он отопрет со смехом сундуки“ и станет тратить безумно, легкомысленно (это говорит „повеса“), с таким трудом собранные сокровища.

Кто знает, сколько горьких воздержаний,
Обузданных страстей, тяжелых дум,
Дневных забот, ночей бессонных мне
Все это стоило?

Ценно не золото, а страдания барона (мазохизм).

Он пытается оправдаться перед собой, перед собственной совестью, его сердце не поросло мхом, что такое совесть, ему слишком хорошо известно, она его измучила — когтистый зверь, скребящий сердце, приходящая как незванный гость, докучный собеседник — заимодавец грубый: он слишком много испытал

4*

мучений от этой совести, не она ли высылает на него мертвых (живого сына!), будит такие переживания, от которых он хотел бы освободиться. И он освобождается, но какой ценой.

Утеряв всякую связь с действительностью, с жизнью, заменив настоящее — фикцией, барон делается жестоким по отношению к враждебной ему действительности и в то же время у него чувство бессилия и страха вместо силы, к которой он стремился и которой надеялся обладать, и это мучит его и угнетает.

Нет, выстрадай сперва себе богатство,
А там, посмотрим, станет ли несчастный
То расточать, что кровью приобрел. (Богатство-несчастье).

Страдание и отказ, воздержание и борьба с совестью — вот что делают барона жестоким, эгоцентричным, враждебным по отношению к другим и барон постольку не может примириться с окружающим, поскольку оно иное, чем он сам.

Дискредитируя золото, которое в его глазах „развратница" и „дура", барон дискредитирует и властвует над тем, что только

слезы, кровь и пот,

эвфемизм — по отношению к человеческим отделениям. Унижение объекта любви, характерное для людей такого рода, но он не сознает этого и, наоборот, как раз в этом же обвиняет своего сына — расточителя, который отопрет сундук со смехом

„Он грязь слеем царским напоит." (Проекция своих отношений).

Сын для него обесценен, уничтожен, но он и страшен, он враг его и у него одна пустая надежда, одна неисполнимая мечта (так далек он от действительности). — Он мечтает притти из могилы и сторожить сундуки.

Ни слабый барон, ни слабый его сын не в силах разрешить вопроса как им жить, и рыцарь Альберт ищет поддержки и защиты у герцога, единственной цельной личности в драме.

3.

Герцог рисуется Пушкину в противовес барону и его сыну настоящим благородным, цельным и свободным человеком. Герцог верит в благородство Альберта, но он верит и в благородство барона.

Давно мы не видались.
Он был друг деду моему. Я помню,
Когда я был еще ребенком, он
Меня сажал на своего коня
И покрывал своим тяжелым шлемом,
Как будто колоколом.

Друг деда не может быть дурным человеком и герцог надеется переговорить с бароном и уладить недоразумение. И воспоминание герцога, как барон в детстве покрывал его шлемом, как первая пришедшая в голову мысль, открывает нам и сомнения и подозрения герцога в возможности такого превращения барона, которого он знает с детства в скупого, хотя, правда, он давно его не видал.

Барон заискивает перед герцогом, как бы чувствуя перед ним свою вину, и вспоминает, как отец герцога говаривал:

Лет через двадцать, право, ты да я,
Мы будем глупы перед этим малым...
Перед вами, то есть...

Снова отвод возможности судить его, барона, старика по сравнению с молодым герцогом (двуличие, трусость перед судом барона).

Он наперед готов пожертвовать свою жизнь, если это потребуется для спасения жизни герцога, желая заранее обезоружить герцога своим самопожертвованием, которого не требуется и снова подчеркивает, как он стар (можно ли его судить!):

Готов, кряхтя, взлесть снова на коня;
Еще достанет силы старый меч
За вас рукой дрожащей обнажить.

После этих обещаний он как бы отводит всякую возможность требований со стороны герцога; однако герцог интересуется его сыном. Барон характеризует своего сына как нелюдимого человека (такого как и он сам):

Он дикого и сумрачного нрава —
Вокруг замка по лесам он вечно бродит,
Как молодой олень.

Действительно, этому можно поверить, под тяжестью нищеты сыну приходится быть нелюдимым, диким и сумрачным,

и сам Альберт, может быть, объяснил бы это именно так, но уже эта ссылка на условия жизни — отец видит в нем

мышь,
Рожденную в подполье,

говорит нам о слабости Альберта, о том, как сильно чувствует он всю безвыходность своего положения и как слабый человек объясняет свои поступки определенными условиями жизни, не будучи в состоянии подчиняться или подчинять их себе (среда заедает тех, кто хочет быть ее жертвой).

Защищаясь, барону приходится все больше и больше обманывать герцога и на все объяснения герцога, что сын барона

позабудет
Привычки, зарожденные в глуши,

Барон придумывает преступления, в которых можно было бы обвинить своего сына; он говорит первое пришедшее ему в голову — убить, обокрасть, т. е. то, чем он сам мучается, что постоянно мучит его самого (проецирует во вне свои опасения) *).

В этих непродуманных словах, обвинениях, как это всегда бывает, раскрываются интимные опасения самого барона — мучиться и мучить — это он хотел бы убить и лишить наследства, т. е. обокрасть сына. Поэтому совершенно последовательно он и бросает перчатку и делает вызов сыну. Так отец творит беззаконие вместо того, чтобы проявить свою моральную власть над сыном. Первый дар отца оказывается вызовом — отец, скупой человек, ничего никогда не дарил сыну. Сын принимает вызов и с сожалением отдает перчатку обратно герцогу — и он также хотел бы убить своего отца, как отец — сына. В них обоих, в отце и в сыне много общего. Прежде всего оба они отмечены одинаково одним и тем же характером — характером скупых людей. Триада черт, указанная Freud'ом — скупость, порядок и упрямство — одинаково свойственны и отцу и сыну. (см. „Психоанализ и учение о характерах“, 5 выпуск Психологической библиотеки).

*) См. Freud. Лекции по введению в психоанализ. Т. I, стр. 213—4.

Скупость заставляет одинаково подчиниться себе и отца и сына. Сын внешне ведет себя героем на турнире — из скупости взбешенный поврежденным шлемом. Отец ведет себя унизительно, лжет, вызывает на поединок сына — благодаря скупости. Сын рассматривает поврежденный шлем, спрашивает о состоянии здоровья коня, требует отданное вино, отец рассматривает свои червонцы и золото, тешит себя рассказами о людях, принесших золото, и хотел бы иметь сына, который стерег бы его золото. Сын постоянно отдается размышлениям о том, когда же он, наконец, получит наследство, отец только и думает, как бы и мертвым не отдать и сохранить золото *). Сын дискредитирует отца перед жидом

алжирский раб,
Как пес цепной!

Отец служит золоту, сын, служа тому же золоту, готов за золото называть жида, которого он презирает, другом, готов из за поврежденного шлема выбить из стремян графа. Сын готов брать деньги, закладывая у жида рыцарское слово, т. е. ожидаемую смерть отца, отец слова свои (честь свою) приносит в жертву любви к золоту. И еще много других параллелей можно было бы привести из этой маленькой драмы, и все они только подтверждают нашу догадку, что барон и его сын — оба представители одного и того же характера, и все различие между ними объясняется только разницей их лет. С летами черствеет, делается большим эгоистом скупой человек и все больше и больше замыкается в себе и вот только этой замкнутостью, этим эгоцентризмом, большей регрессией и рационализацией и меньшей аггресивностью отличается барон от своего сына. (Борьба двух равнозначущих влечений у одного и того же человека).

Когда нибудь в дальнейшем, бессмысленно растратив часть богатств собранных отцом, обесценив их так же, как обесценил собирающий их скупой отец, сын по своему душев-

*) Так как барон и Альберт по существу художественного творчества только две стороны одного и того же человека, то ни желания барона, ни желания сына не могут исполнится — конец драмы говорит об этом особенно ясно.

ному складу, по своим особенностям характера станет тем же чем был его отец, поэтому то он его презирает: так как не хочет увидеть и убедиться в том, что и он такой же.

Ужасный век, ужасные сердца!

Теперь, после смерти отца отравлена радость богатства, отравлена жизнь, существование, — теперь оправдываются слова барона:

могилы
смущаются и мертвых высылают!

В первой сцене есть намек на такую возможность отравленных благодаря убийству богатств.

Да не вводи сюда
Иуду этого... Иль нет, постой —
Его червонцы будут пахнуть ядом... (Кто же предатель?)

Червонцы получены Альбертом ценою ожидаемой смерти отца и только, убив своего отца и совесть „когтистого зверя", он сможет воспользоваться деньгами, — не то ли самое делал и не тем ли гордился и мучился отец Альберта — барон?

Так замыкается круг драмы — молодое не лучше старого, своекорыстие ведет к одичанию, к жестокости, к отходу от жизни и... к регрессии, когда снова оживают детские эгоистические удовольствия, своекорыстие и человек оказывается неспособным к свободной сознательной жизни зрелого взрослого, к свободному, честному и мужественному действованию, к честности перед собой, к самопожертвованию.

„Лишь захочу—воздвигнутся чертоги"... говорит барон, к его услугам и другие прекрасные плоды человеческого творчества, но нет, он не может уже ничего хотеть и ему довольно одной возможности, купленной ценою всей духовной жизни.

Звуки умертвив,
Музыку я разъял, как труп... (Сальери).

Убивший убивает прежде всего свою душу. Таких мертвых, гальванизированных рыцарей, видом рыцарей, по существу мертвецов, мы видим в „Скупом рыцаре" Пушкина.

И сквозь сложную ткань драмы перед нами рисуется облик кого то другого, того, кто честнее, совестливее всех здесь

действующих и кто ближе всех к свободному и благородному герцогу; и это никто иной, как сам Пушкин, глубоко заглянувший в свою душу и на дне души, в той преисподней, которую мы называем бессознательным, открывший перед нами одну из тайн смерти живых людей еще при их жизни. Они говорят, действуют и желают как живые, но они умершие рыцари или, гальванизированные примитивнейшими своими влечениями, люди — разложившиеся и не подозревающие этого и потому несущие смерть и разрушение всему живому.

„Ужасный век, ужасные сердца“!

4.

И во всех четырех, подлежащих нашему разбору трагедиях Пушкина, мы встречаем все один и тот же мотив — мотив душевной смерти, отчаянья тупого, бессмысленного или горьких мук самоунижения. Драмы Пушкина — драмы психологического характера — гибнет живая душа и при своей гибели оставляет незавершенные, некончающиеся при опускании занавеса сложные коллизии душевной огорченности.

То что хотел бы сделать Альберт, чтобы уйти от страшных мыслей, утешиться — напиться вина, т.-к. он весь дрожит от страшных мыслей, нашло свое выражение и развитие в „Пире во время чумы“—где Вальсингам, трусливый предатель, уходит в пьянство и разврат от гнетущей действительности.

То что недостойный, беспутный сын получает безо всяких усилий богатство отца—нашло свое выражение в том, как в „Моцарте и Сальери“ понимает Сальери личность Моцарта, и в зависти Сальери.

Оскорбленный в своем достоинстве и мстящий всякому, кто посягает на его добро, барон получил новое иное воплощение свое в „Каменном госте“, а сын расточитель в лице Дона Жуана.

Но связь между этими произведениями еще большая и более тесная, чем это кажется при беглом чтении. Смерть объединяет их все и всегда нечто утрачивается, умирает и это нечто есть самое ценное в душе человека... умирает душа, гибнет без будущего живая жизнь.

Это драмы об утрате самого лучшего, чем мог бы жить человек и чего он не понял, чему не подчинился. Бунтовал, боролся с призраками, считая их за настоящую действительность, так как не имел сил признать того, что выше его и чему должен подчиниться человек и утерял все и всего лишился. Ущербно кончаются все драмы Пушкина и возвращают нас к их началу, и как в „Черни“ вся коллизия между чернью и поэтом, между персонажами исходит все из одних и тех же оснований — из эгоцентризма и оторванности от действительности живого мира и от трусости, мешающей увидеть себя, понять себя и оценить („Домик в Коломне“). Для этого нужна не внешняя, казовая, обманная, ad hoc выявляемая сила взамен существующего бессилия, а настоящая сила, которая прежде всего говорит не о готовности умереть или жертвовать жизнью, а о том, что человек в силах все в себе осознать, понять и действовать не из страха перед сознанием и совестью, но руководясь ими и подвергнув их своему строгому и честному суду.

Совесть, правда честной души, позволяет прозреть в ней два совершенно противоположно направленных стремлениия — добро и зло, хорошее и дурное, личное и общественное и осознать то и другое, оценить их и итти туда, куда ведет необходимость и долг.

Все персонажи, все главные действующие лица маленьких трагедий Пушкина нарушители долга, слабые люди, вступившие в конфликт прежде всего со своею совестью, со своим внутренним велением, которого они не могут обмануть; обманывая себя, в надежде выиграть в силе, обманывая себя и не решаясь увидеть собственное бессилие, они встречают, наконец, в окружающей действительности то, от чего они внутренно убегали и теперь гибнут. Тогда, сознав свое бессилие, обвиняют роковую случайность, случайно сложившиеся обстоятельства, рок, не понимая, что этот рок внутри их и развязка дана гораздо раньше и она не случайна, а вытекает из их сущности, но этого они так и не поняли и не увидели. За них, за слепцов жизни, понял и увидел это их великий творец, показавший нам в органически построенных и понятых типах, как можно много увидеть и понять в действиях несознательного, слабого, обманывающего себя человека.

Пушкин открыл нам в маленьких трагедиях правду души человеческой, правду не условную, не такую, которую относительно можно принять за правду, но то, что делает человека могучим, сильным в его деятельности и то, что осудил он, задав читателю трудную проблему всвоей „Черни“ это он затем подтвердил и окончательно формулировал в „Памятнике“: „душа в заветной лире мой прах переживет и тленья убежит“.

Правдивая душа Пушкина осталась в его творениях и всякое прикосновение к ним дает нам новые силы и новую возможность узнать, какова была его правда и была ли она действительно правдой его жизни.

МОЦАРТ и САЛЬЕРИ.

Идет направо, песнь заводит.
Налево: — сказку говорит.

1.

В первоначальной редакции пьеса „Моцарт и Сальери“ называлась „Зависть“; этим отклоняются все рассуждения критиков, не пожелавших увидеть в Сальери завистника.

В своей книжке о „Мудрости Пушкина“ Гершензон очень правильно отмечает, что произведение „Моцарт и Сальери“ Пушкина глубоко автобиографично и что в самом Пушкине, он это знал, был Моцарт в искусстве и во всем другом был еще и Сальери и это он мучительно чувствовал каждый день, потому что жизнь его была очень трудна.

Ту же параллель мы могли бы проследить в типах Онегина и Ленского — двух сторон души Пушкина, между которыми происходит столкновение и Ленский с чертами Моцарта погибает. Сам Пушкин погиб от той половины своей души, которая соответствовала душе Моцарта и Ленского.

Вопрос об оскорбительной, возмутительной несправедливости, о произволе в раздаче таланта мучил Пушкина и он свой дар рассматривал как частный случай общей несправедливости. В нормальный ход разумного порядка врывается как аномалия чудесный дар Моцарта, и он должен быть устранен для того, чтобы восстановилось нормальное течение вещей.

Так полагает Гершензон и при этом отмечает, что Моцарт не действует, он только есть, тогда как Сальери действует (убивает Моцарта). Действие, скованная активность (практичность?) есть вообще стихия Сальери, тогда как Моцарт просто носитель и орудие небесных сил (творчества). В дальнейшем мы увидим насколько может быть оправдан такой подход к драме и к действующим в ней лицам.

Прежде всего постараемся выяснить полярности в этих двух противоположных друг другу личностях и разобраться в том, что именно в них противополагается.

Я предложил бы рассматривать тип Моцарта как духовно деятельный, творящий, революционный, создающий новые ценности — короче активно-мужской, тогда как Сальери — духовно консервативный, сберегающий, традиционный, хранящий прежние ценности — короче пассивно-женский в мужчине.

Вряд ли можно делить и различать эти два типа только по внешним проявлениям и едва ли факт убийства может служить нам достаточным основанием для того, чтобы понимать Сальери как действенный тип, вспомним хотя бы о той маленькой подробности, которая в связи с другими покажет нам, как даже в убийстве Сальери, не исходит от себя, а от дара Изоры, причем сначала хотел убить себя (в себе творчество), и теперь, наконец, нашел того, от кого ему кажется, следует освободиться — от гения (от гениального творчества в другом) — этот мотив то, что, убивая Моцарта, Сальери убивает свои надежды на гениальность, слишком резко подчеркнут в последних недоуменных словах Сальери — может ли творец, гений быть убийцей, злодеем. Таким образом, по духовному существу своему Моцарт мужской тип высшей культурной ценности, обнаруживающий, как это характерно для высших типов, женственные свойства как особенности дальнейшего развития; наоборот, Сальери — женственный по натуре, в ядре своем не имеющий мужского (у Моцарта есть сын, Сальери безплоден, бездетен), искусственно помощью внешних приемов, упражнений и труда, старается создать в и д и м о с т ь мужского, силы, могущества.

В плане единого человека — Моцарт правая сторона его тела, которой даны все преимущества от рождения. Сальери левая (неправая), несущая несчастье сторона, которую можно многому обучить, но н и к о г д а нельзя достичь того, чтобы она была такой как правая.

Права правая сторона и всегда неправа левая и различны их роли в жизни, как различны роли в жизни мужского и женского. Мужское связывается (у мужчин) символически с правой стороной, женское — пассивное с левой.

Вот почему приносит несчастье по своей противоестественности мужчина — левый Сальери и вот почему дарит жизнь новым, творческим — правый Моцарт. Но встречает протест и сопротивленне правое — созидающее, со стороны левой сохраняющей и гибнет правое легче, чем консервативно женственное, так нужно природе, так нужно роду для того, чтобы не слишком быстро шло вперед человечество в своем развитии; к активной правой стороне присоединена ее точно повторяющая и обратная ей, как изображение в зеркале — сторона левая — формально такая же и антитетичная ей по существу. И подобно тому как в каждом человеке есть две стороны правая и левая, есть в нем Моцарт и Сальери, дух дающий — творческий и дух берущий, только воспринимающий; живое, несущее жизнь и мертвое, вызывающее страх перед несчастьем, левое (sinistrum) как представитель тех исконных сил инерции, от которых свободно творческое правое в человеке.

Вот почему духовно деятелен Моцарт и любит старое, прежнее, Сальери. Вот почему естественно дерзает Моцарт, и почему так консервативен, дозирует новое естественно слабый Сальери. Страшен Моцарт для Сальери, как страшны успехи правой стороны для левой, естественно отстающей по своему развитию от правой. Можно ли угнаться за правой; надо ее ограничить, надо холодно практически к ней подойти, чтобы не зарвалась она. Поэтому Моцарт — сын гармонии, Сальери — только служитель искусства.

Легко дает, щедра правая сторона — Моцарт, и скупа, скована, нуждается в громадных усилиях для достижения результатов левая сторона — Сальери. Естественен в своем творчестве Моцарт и искусственны достижения Сальери. Нет долгих и не приводящих все же к каким-либо творческим результатам преодолений у правой, Моцарта, и весь мертвящий и прилежный труд левая — Сальери. Только удержать может левая рука то, что добыла правая. Но, если слишком много добыла правая, левая отказывается хотя бы даже удерживать и вовсе не хочет нового. Не имея соперников, открыта и сильна и, может быть, благородна правая рука, и постоянно чувствуя свою слабость и преодолевая свою неумелость, чувствует себя неуверенной, левая. Действует правая — Мо-

царт, и резонирует, и оправдывается (хочет быть правой) левая — Сальери.

Думает о других и все вводит в круг своих интересов и своей деятельности правая — Моцарт, и думает только о себе и даже после отравления Моцарта хочет в чем-то увериться — левая — Сальери.

Эти параллели можно было бы продолжать без конца и раскрыть в обоих — в Моцарте и в Сальери — то, что имеет общечеловеческое значение, так как они даны нам уже в плане нашей собственной личности, всякой без исключения.

Но еще поразительнее это в тех случаях, когда человек оказывается как, например, Леонардо, или Боровиковский, или Гойя — левшами, тогда еще убедительнее звучит это левое, зловещее, странное и наводящее недоумение у правшей.

В другом месте я подробнее касаюсь вопроса о символике правой и левой стороны человека в области его понимания окружающего мира, в частности — в творчестве картины. Здесь я только напомню о том, как тесно связано миросозерцание человека с теми примитивными ощущениями, которые он получает от своего тела, как духовное его, тесно связанное с его телесной организацией, затем организует окружающий мир на подобие его собственного организма и как в этом процессе участвует не только тот опыт, который получает отдельное существо, но и весь предшествующий опыт всего живого, кровными узами связанного с ним и временным представителем которого он и является в данное время. Весь этот накопленный опыт существует в каждом человеке и не только implicite, но он проявляется в нас в таких действованиях и пониманиях, происхождение которых объяснимо только с этой точки зрения.

Я отдаю себе отчет в том, что в этой попытке раскрыть первоначальнейшие, основные пласты нашей души, я ухожу в область слишком первоначальных слоев общечеловеческой деятельности и символического мышления, но совершенно бесплодно было бы отрицать, что они не имеют, им не принадлежит основное, и притом большое значение, поскольку именно в этом слое прежде всего и существует возможность художественного творчества, понятного не только творящему, но и другим, к кому оно направлено.

Насколько органически цельно даны нам правая — Моцарт и левая — Сальери даже и в звуковом разрезе, об этом, — не касаясь сейчас вопроса о совершенно различных ритмах музыки новой и старой, о чем я скажу дальше, — могут сказать нам хотя бы первые звуки, с которыми, как с лейтмотивами, вступают в драму Моцарт и Сальери. Правый, Моцарт, произносит при своем появлении: „ага“. Левый, Сальери, — „все“ — у Моцарта — открытое междометие, купающееся в открытых гласных, у Сальери— две согласных („с“ движение сверху вниз и узкое „е“) у Моцарта свободное дыхание, у Сальери спертая замкнутость и свист (органичность в экспозиции).

2.

Теперь постараемся, насколько это возможно, исходя из драмы Пушкина, обрисовать личность Сальери. Последуем за Пушкиным в той последовательности, в которой он раскрывает перед нами Сальери.

Сальери дебютирует общим положением и прежде всего ссылается на ходячее мнение:

„Все говорят: нет правды на земле“.

Опираясь на это общее мнение, Сальери идет дальше и утверждает больше

„Но правды нет и выше. Для меня
Так это ясно, как простая гамма“.

С цинической примитивностью решает Сальери вечный вопрос о земной и небесной правде — их нет. Это он понял, и это очень просто и потому просто, что, как мы убедимся в дальнейшем, Сальери определенно подходит к решению задач — он убивает явление, анализирует его и затем гальванизирует, искусственно оживляя его.

Однако каким путем приходит Сальери к этому общему утверждению? На чем основано его право судить? Он начинает издалека, так как ему необходимо обосновать свой вывод. В его изложении мы знакомимся со всем тем путем, по которому он шел с детства.

„Родился я с любовию к искусству“.

Затем выясняется какого рода эта любовь:

Ребенком будучи, когда высоко
Звучал орган в старинной церкви нашей,
Я слушал и заслушивался — слезы
Невольные и сладкие текли.

Сальери с детства отличается большей чувствительностью и мечтательностью, свойственной жестоким эгоистам; высокое звучание органа, традиция, а не новое интересует ребенка, уходящего от действительности; в дальнейшем он идет тем путем отречения и концентрации на музыке, который делает его все более и более замкнутым, холодным, расчетливым эгоистом, переоценивающим свои способности и в то же время сомневающемся в них.

Неуверенность в своих силах заставляет его рано концентрироваться на одном, видеть в этом одном средство, позволяющее ему чувствовать свою силу и в то же время никогда не быть в ней вполне уверенным.

Отверг я рано праздные забавы;
Науки, чуждые музыке, были
Постылы мне; упрямо и надменно
От них отрекся я и предался
Одной музыке.

Такая ранняя сосредоточенность на одном (расчет), отсутствие увлечений, свойственных раннему возрасту, лучше всего характеризует нам психику ребенка, — Сальери — он идет путем отвержения, он убивает в себе, как он думает, сознательно все „праздные забавы“ и мало по малу убивает и самую жизнь. Дальше на этом пути мы встречаем человека, который и к тому, что он любит, чему пожертвовал всем, может отнестись, как к трупу, может умертвить звуки, сделаться ремесленником для того, чтобы

Перстам
Придал послушную, сухую беглость
И верность уху. Звуки умертвив,
Музыку я разъял, как труп. Поверил
Я алгеброй гармонию.

Подобно тому как барон унижает и убивает любимое им золото, так Сальери убивает свое любимое — музыку. Таким

искусственным, мертвенным, убивающим все живое путем приходит Сальери (скупой, как и барон) после того, как убедился в том, что

Труден первый шаг
И скучен первый путь. (Мотив угрызений у барона.)

И после того как убил в себе всякое чувство и превратил в труп музыку, он захотел или, лучше сказать, „дерзнул“ предаться творчеству. Но, уничтожив все свои пути к музыке, убив все то, что составляет существо живой музыки, Сальери мог воспользоваться теперь только тем, что еще не осталось в нем убитым: это ребяческой „негой творческой мечты“ (эгоистический, гедонистический момент).

Его уверенность от всего этого пути преодоления трудностей в овладении музыкой вовсе не выросла; теперь, овладев техникой, он все же остался слабым, неуверенным

... стал творить, но в тишине, но втайне,
Не смея помышлять еще о славе. (Трусость, одновременно низкая и высокая оценка себя.) *)

Дерзновение Сальери, однако, не наполняло его уверенностью, и он не смел помышлять о славе; он, как говорит,

Нередко, просидев в безмолвной келье
Два-три дня, позабыв и сон, и пищу,
Вкусив восторг и слезы вдохновенья,
Я жег мой труд и холодно смотрел,
Как мысль моя и звуки, мной рожденны,
Пылая, с легким дымом исчезали!..

Действительно, его музыкальные творения направлены на него самого, на самоудовлетворение; вызвав его чувство, — восторг и слезы — затем сжигались; холодно смотрел он, как сгорали его мысль и звуки. Сальери не смеет творить, и потому дерзания его могут его сначала тешить и затем вызывать холод в мертвой его душе. Он умеет владеть перстами, своим слухом, гармония ему подвластна и понятна, но нет того, самого главного, благодаря чему творит человек — нет объективных ценностей, и потому творчество, удовлетворив самого Сальери, неуверенного в себе, сомневающегося в себе, затем, когда этот

*) амбивалентность.

момент удовлетворения себя проходит,—кажется холодным, ненужным. Не они, не труд нужен Сальери как объективная ценность, а его удовлетворение, которое он подавляет, критикует, обесценивает, поскольку он обесценивает себя и все окружающее, не чувствуя в себе уверенности. Не находя этой уверенности в себе, он должен подчиниться кому либо, он должен ограничить свое творчество подражанием, тем что пойдет за кем то другим сильным, так как не верит он в себя:

Что говорю? Когда великий Глюк
Явился и открыл нам новы тайны
(Глубокие, пленительные тайны)—
Не бросил ли я все, что прежде знал,
Что так любил, чему так жарко верил,
И не пошел ли бодро вслед за ним
Безропотно, как тот, кто заблуждался
И встречным послан в сторону иную?

Сомневающийся в своих силах Сальери находит в Глюке недостающего ему старшего, учителя, отца, за которым он следует.—Сальери заставляют итти за Глюком глубокие, пленительные тайны—одна тайна его бессознательных влечений к отцу и другая тайна его удовлетворения: неге может он отдаться только под влиянием другого. И он пошел вслед за Глюком, как тот, кто заблуждался и встречным (случайно) послан (пассивность Сальери) в сторону иную. Он оправдывается, разве он не пошел за Глюком? Но почему?—а вот почему:

Я, наконец, в искусстве безграничном
Достигнул степени высокой. Слава
Мне улыбнулась; я в сердцах людей
Нашел созвучия своим созданьям.
Я счастлив был: я наслаждался мирно
Своим трудом, успехом, славой; также
Трудами и успехами друзей,
Товарищей моих в искусстве дивном.

Сальери пошел безропотно за Глюком и достиг славы. В этом состоянии самоудовлетворения он способен был наслаждаться прежде всего собой, своим трудом, своими успехами, своей славой и своими друзьями. Разве завидовал он тогда? Но разве были основания для зависти? Теперешних оснований

5*

для зависти он не хочет видеть и резонирует, стараясь убедить себя в том, в чем в глубине не уверен. Потому что для чего же уверять себя, если нет никаких оснований для сомнений, для заподозревания себя в зависти: но так же, как и в начале своего монолога „все говорят", — он проецирует эту возможность подозрения во вне, освобождается как будто бы от всяких возможностей подозрений и реабилитирует себя перед всеми. Но в глубине души он не уверен в своей правоте.

Нет! никогда я зависти не знал!

энергично протестует он и приводит целый ряд доказательств.

О никогда! ниже, когда Пиччини
Пленить умел слух диких парижан,
Ниже, когда услышал в первый раз
Я Ифигении начальны звуки.

Трудно завидовать успеху перед дикими парижанами и пьесе, за автором которой он пошел; оба доказательства, наоборот, приводят нас к другому выводу, что Сальери завистлив и чернит всякую тень успеха у Пиччини. В дальнейшем мы видим все то же: чем больше старается доказать Сальери, что он никогда не завидовал, тем более убеждаемся мы, что эта коренная основная его черта — мелкого, слабого человека, постоянно заливающего грязью окружающих, осмеливающихся быть лучше него (то же у барона). Реторический вопрос Сальери

Кто скажет, чтоб Сальери гордый был
Когда-нибудь завистником презренным,
Змеей, людьми растоптанною, вживе
Песок и пыль грызущею бессильно?
Никто!..

подводит нас к его настоящей характеристике. — Вот этого, говорит Сальери, у меня никогда не было, в том, что у меня это проявилось, виноват Моцарт (у барона виноват сын):—он виновник, он осквернил и мою душу и заставил ему завидовать. И под влиянием этого неправильного своего отношения (проекция во вне вины) он готов обвинять, „как все", что все пошлость, нет правды в существующем порядке вещей и даже в небе.

О небо!
Где ж правота, когда священный дар,
Когда бессмертный гений не в награду
Любви горящей, самоотверженья,
Трудов, усердия, молений послан,
А озаряет голову безумца,
Гуляки праздного?.. О Моцарт, Моцарт!

Глубоко задетый, обиженный Сальери, отрицавший до того „правду свыше", теперь требует от неба, а не от себя, справедливости, не сознавая сначала, что этим самым он удаляется от Моцарта, отрицает его гений и, уйдя в себя, перестает понимать и принимать действительность. Сальери богохульствует и идет на преступление, вырывая из жизни все то самое ценное, что дается, безо всякого усилия с нашей стороны, „небом", как щедрость богатой природы, заставляющая нас также щедро давать и принимать ее дары. Наоборот, в скупой и расчетливой душе давно уже мертвого Сальери убита всякая возможность давать и творить, если он не ставит прежде всего и исключительно перед собой задачу удовлетворить себя и высчитать, насколько ему самому нужно то или иное. При таких условиях нет творчества, и потому мысль о смерти преследует Сальери, и он, резонируя, старается доказать себе, что нужно отравить Моцарта, но об этом после. У Сальери, как мы видим, нет определенных убеждений, все его поступки, все его рассуждения диктуются положением и должны вывести его из тупика; поэтому при изменившихся обстоятельствах он может впасть в противоречия, которых сам он не видит, не хочет видеть. Он беспомощен, смешон и жалок и потому все время рассуждает и оправдывается.

3.

Насколько скуп, эгоцентричен, скован и настроен в ложный, резонирующий пафос Сальери *), думающий исключительно о себе, настолько с первых же слов обнаруживается в Моцарте удивительная свобода, щедрость жизни и чувств, бьющее чувство деятельной жизни.

Ага! увидел ты! а мне хотелось
Тебя нежданной шуткой угостить. (Гений Моцарта — неожиданность.)

*) Так понял Сальери в своих рисунках к „Моцарту и Сальери" Врубель.

Сальери, оторванный от действительности, так ушел в свои планы и в рассуждения, что не заметил, как вошел Моцарт; он больше всего живет своими мыслями и постоянно, как это характерно для неуверенных людей, в фантазиях решает, судит, действует и совершенно не связывается с реальностью и не замечает ее.

Моцарт принес другу Сальери показать кое-что, не плод (как у Сальери)

Любви горящей, самоотверженья,
Трудов, усердия, молений...

а простое „кое-что“.

Но, проходя перед трактиром, вдруг
Услышал скрипку... Нет, мой друг, Сальери!
Смешнее ты отроду ты ничего
Не слыхивал! Слепой скрипач в трактире
Разыгрывал voi che sapete. Чудо!

Искренно желая повеселить, посмешить друга, Моцарт уверен, что и Сальери точно так же отнесется к этому явлению, к слепому скрипачу. Сальери впадает в патетический обличительный тон. Полный сам недостатков, чувствуя всю тяжесть их и непереносимость, он не в силах простить их другому, и в обличении он черпает силу или, лучше сказать, хочет черпать силы, но это ему не удается, и все его осуждение носит характер притянутый, искусственный, личный. Будущий отравитель, настоящий враг Моцарта возмущается слепым скрипачом, который его задевает: он не пожалеет музыки, он не способен пожертвовать собой для музыки и отравит Моцарта, но он защищает музыку тогда, когда этого совсем не нужно, когда Моцарт пришел посмешить его, а вовсе не познакомить его с серьезным исполнением. Это делается особенно доказательным, если мы за ним последуем дальше и подумаем о том, что для Сальери, одинаково непереносим как слепой скрипач, так и сам Моцарт и обоих их он хочет устранить со своего пути, так как они раздражают его.—Сальери может терпеть только посредственности, средних людей, среди которых он чувствует себя совсем хорошо. Филиппика Сальери против скрипача прекрасный пример его напыщенных, искусственно построенных дока-

зательств; задевающая его бездарность — это его собственная бездарность, отсюда его нетерпимость; уверенный в своих силах Моцарт, которого не задевают недостатки других, поскольку он от них свободен, может веселиться и смеяться и даже понять, что в трактире не место виртуозному и серьезному музыкальному исполнению; там другие задачи, другая цель. Нетерпимость Сальери разобщает его с людьми и с жизнью и делает узким, тогда как приемлющий жизнь во всех ее проявлениях Моцарт — живой и деятельный в противоположность мертвому и резонирующему Сальери, эгоисту и эгоцентрику.

Нет,
Мне не смешно, когда маляр негодный
Мне пачкает Мадонну Рафаэля:
Мне не смешно, когда фигляр презренный
Пародией бесчестит Алигьери.

Все время „мне“, мне противопоставляется другим и между прочим и Моцарту; агрессивность Сальери достигает большого напряжения: но чем выспреннее, чем в большем речевом возбуждении находится Сальери—тем обыденнее, проще, скромнее выражается Моцарт, — он принес, „так безделицу“, „две - три мысли“. В ответ на слова Моцарта, Сальери ставит акценты на „мне“ даже тогда, когда дело идет о „Дон-Жуане“ Моцарта. Сам Моцарт, наоборот, скромен, даже объясняя содержание новой своей пьесы, он затрудняется рассказать ее сюжет: Представь себе... кого бы?

Ну, хоть меня — немного помоложе;
Влюбленного — не слишком, а слегка;
С красоткой или с другом — хоть с тобой;
Я весел...

Он сам в своей пьесе не является главным лицом, но может быть им на ряду с другими. Живой Моцарт, чутко относящийся к окружающему, почувствовал все то, что происходит в душе Сальери (ему не до Моцарта), тогда как Сальери даже не заметил, как подошел Моцарт и занят только своими мыслями и не хочет согласиться с другом. Моцарт убеждается

но теперь
Тебе не до меня.

Моцарт прав и должен был бы уйти, но мучающий себя эгоистический Сальери лжет и оставляет Моцарта для того, чтобы еще больше мучиться и проявить себя агрессивно. То, что Моцарт принес ему показать свое произведение, льстит его самолюбию и в его отзыве

Ты, Моцарт, бог, и сам того не знаешь;
Я знаю, я.

снова эготическая переоценка самого себя у Сальери: — Моцарт — бог, не знающий себя, — и на фоне этого незнания проявляется божество „я" Сальери, знающее Моцарта и могущее о нем и его судить. Ведь он сам пришел к Сальери за судом. Черточки из содержания фортепианной пьесы Моцарта раскрывают нам больше, чем это, может быть, входило в планы самого Моцарта: действительно, он затрудняется сказать, кого следует видеть в его пьесе, ну, хоть меня, т.-е. Моцарта. Мы знаем, что это, пришедшее в голову предположение, раскрывает нам так называемый комплекс, т. е. идею, с которой связана сильная заинтересованность Моцарта, идея для него не безразличная. Ну положим, что это я, смягчающая и уводящая от точного и определенного значения поправка „немного помоложе"; второе утверждение снова несколько смягчается и, наоборот, приводит к Сальери, в которого Моцарт влюблен не слишком, а слегка, он весел (повторение ситуации только что имевшей место со слепым скрипачом). — „Вдруг виденье гробовое, внезапный мрак иль что нибудь такое"... (ссора, предчувствие агрессивности Сальери и, может быть, его злодейских мыслей, которые теперь интуитивно чувствуются Моцартом у Сальери) *). Следующее замечание о боге ведет Сальери к естественной, еще не оформленной, мысли, что место божеству не на земле, а он знает где — на небесах (как некий херувим и дальше). Но в этом сближении и в замене красотки другом и, наконец, Сальери скрывается еще очень интересная черта, указывающая, как интуитивно чувствует

*) То, чего Моцарт не сказал прямо Сальери о том, как он переживает встречу с Сальери, нашло свое выражение в этом отрывке. Мысли, которые пришлось утаить, нашли свое выявление в первых пришедших в голову образах. (Проявление вытесненного.)

Моцарт женственность Сальери, который, благодаря своей женственности, боится потерять свою с трудом добытую самостоятельность и вследствие этого (но этого не сознает, на это указывает сам Пушкин) заражается мыслями и настроениями Моцарта. Так, в глубокой связи, при самых интимных переплетающихся между собою влияниях, Моцарт все время действует на Сальери, вызывая в нем, благодаря его протесту против своей пассивности, угрожающую Моцарту активность и агрессивность, которые питаются словами, настроениями и самого Моцарта, и как бы „случайно“ сорвавшимися словами Сальери. — Прослушав пьесу, Сальери не может не почувствовать, что Моцарт божество; его слава, его гений заставляют Сальери оценить его собственный талант, и он не может не видеть, что

Мы все погибли,
Мы все, жрецы, служители музыки,
Не я один с моей глухою славой ..

Когда из своекорыстных как бы скрытых мотивов нужно решиться на преступление — тогда можно опираться на всех, на пошлость, на средний уровень и в этом почерпать свою уверенность „все говорят“, — но к этой же самой золотой середине можно отнестись и с нескрываемым презрением, когда, нужно возвеличить себя. Сальери обнаруживает психику раба лицемерно резонирующего и думающего только о себе (ср. Лепорелло), он достоин себя самого, тогда как

Ты, Моцарт, недостоин сам себя.

В дальнейшем Сальери старается убедить себя в том, что лучше было бы избавить мир от Моцарта, и излагает целый ряд мало обоснованных, неубедительных доводов, основанных на пользе для кого? (Полезное и бесполезное искусство.)

Что пользы, если Моцарт будет жив
И новой высоты еще достигнет?
Подымет ли он тем искусство? Нет!
Оно падет опять, как он исчезнет:
Наследника нам не оставит он.

И снова, становясь на точку зрения пользы (сравни „Чернь“ и ее требование пользы), своей личной пользы, которую он

прикрывает, как это для него типично, резонированием, он продолжает:

Что пользы в нем? Как некий херувим,
Он несколько занес нам песен райских,
Чтоб, возмутив бескрылое желанье
В нас, чадах праха, после улететь!
Так улетай же! чем скорей, тем лучше!

Звучит тема „великого инквизитора“, конечно, в другой области, не в религии, а в искусстве. Зачем пришел ты? Что дашь ты нам? Уйди скорее. Нам не нужны райские песни, после них мы еще сильнее почувствуем наше ничтожество.

Вот яд, последний дар моей Изоры.
Осьмнадцать лет ношу его с собою —
И часто жизнь казалась мне с тех пор
Несносной раной, и сидел я часто
С врагом беспечным за одной трапезой,
И никогда на шопот искушенья
Не преклонился я, хоть я не трус,
Хотя обиду чувствую глубоко,
Хоть мало жизнь люблю. Все медлил я.
Как жажда смерти мучила меня —
Что умирать? Я мнил, быть может, жизнь
Мне принесет внезапные дары.

Постоянно оправдываясь, как человек в себе не уверенный, Сальери еще глубже раскрывает свою сущность. Отметил то, что 18 лет хранит он яд, последний дар Изоры.— Изора дает ему средство от врагов или для него самого в минуту малодушия; о самой Изоре он ничего не говорит, важны не воспоминания о ней, а яд, которому пришло время действовать. Все имеет значение постольку, поскольку оно связано с ним, а не с другим. При каких же обстоятельствах следовало бы пустить в ход яд?

Жизнь нередко кажется Сальери несносной раной и, часто сидя с врагом беспечным, он никогда не преклонился на шопот искушения, он все медлил; эта медленность, отсрочка, обдумывание, резонирование характерны для Сальери, как действование характерно для Моцарта. Он, как пассивный человек, все ждет, все надеется, все не теряет надежды, что жизнь принесет ему внезапные дары, надеется на восторг и вдохновенье и, как человек, уходящий от жизни, он творит

ночью. Моцарт творит днем. Сальери ждет нового Гайдна, все время ожидая злейшего врага, злейшую обиду, как откровенно выражается Сальери, уходящий от жизни и потому проецирущий свою злобу и ненависть и зависть на окружающий мир, полный врагов;—ему жаль яда Изоры, он ждет настоящего врага, — здесь все рассуждения об опасности творчества Моцарта для самого развития музыки уже не принимаются во внимание. Сальери думает о личном своем враге и с иронией, сам не замечая, раскрывает всего себя, всю свою мертвую душу эгоцентрика и автоэротика (цинично), саркастически замечает.

Новый Гайден
Меня восторгом дивно упоил!

т.-е. аргумент Глюк и Гайден оказался слабым, он унижает все, что любит, как мертвый скупой барон свое золото.

Теперь, когда жизнь принесла ему долгожданные дары и нового Гайдена, он испугался за свою „глухую славу“ и понял, что

Теперь — пора! Заветный дар любви,
Переходи сегодня в чашу дружбы.

Кощунственное, циничное по своему остроумничанию решение, равно дискредитирующее и дар любви, и чашу дружбы, словом, все прекрасное, что было в жизни Сальери, — опошлено и убито.

4.

Решение, принятое Сальери, однако, не является выходом, свидетельствующим о его силах, о его честности и не может найти оправданий в его душе. Этим и оканчивается драма, но этим же начинается вторая сцена.

Нечуткий, эгоистический Сальери вдруг замечает, что Моцарт пасмурен, что он встревожен: уж не догадался ли Моцарт (на воре шапка горит)? С другой стороны, душевное состояние отравителя окрашивает окружающий мир согласно его настроению и тревогам, и Сальери может видеть только то, что соответствует его опасениям.

Сальери догадывается, что и Моцарт должен быть

Чем нибудь расстроен?
Обед хороший, славное вино,
А ты молчишь, и хмуришься.

Как много тут, в этом утверждении, смысла! Не таково ли положение самого Сальери, которого он не хочет в себе осмыслить: зачем расстраивается перед ним его друг — гениальный музыкант, почему же он сам все опорочивает и хочет его отравить, и вот свою вину он сваливает на Моцарта и плоско исходит из обеда и славного вина, которых будто бы достаточно для хорошего, радостного самочувствия. И это, действительно, достаточно для Сальери как эгоиста. Так всегда проецирует и резонирует, исходя из своих состояний, Сальери. Но Моцарт занят не собой, его тревожит странный случай: три недели тому назад кто-то заходил за ним

Отчего — не знаю,
Всю ночь я думал: кто бы это был?
И что ему во мне? Назавтра тот же
Зашел и не застал опять меня.

Моцарт способен думать о другом, о том кто, внем нуждается, волноваться волнениями другого, даже незнакомого человека. Но вот

На третий день играл я на полу
С моим мальчишкой. Кликнули меня;
Я вышел. Человек, одетый в черном,
Учтиво поклонившись, заказал
Мне Requiem и скрылся. Сел я тотчас
И стал писать, — и с той поры за мною
Не приходил мой черный человек;
А я и рад: мне было б жаль расстаться
С моей работой, хоть совсем готов
Уже Requiem. Но между тем я...

Вспомним, что в первой сцене говорил и резонировал один только Сальери, все время говоривший только о себе самом. Моцарт рассказывает не о себе, а о человеке, заказавшем Requiem, и только иногда, по необходимости, вводит то, что относится лично к нему.

Моцарту стыдно его собственничества, что ему не хочется расстаться со своим трудом, совестно признаться в том, что под влиянием этой скупости его теперь преследует, как угрызение совести, этот черный человек, — как преследует Сальери Моцарт—черный человек и в то же время херувим. — Но Сальери не видит себя в этой дружеской исповеди Моцарта

и не собирается сделать ему такое же откровенное признание о тех постыдных черных мыслях, которые в нем зреют; нет, он снова плоско, с похвальбой цитирует слова Бомарше (почему приходит на ум Бомарше — это объясняется в дальнейшем), обнаруживающие интимность в отношениях между ним и Сальери. (Моцарт способен к дружбе, Сальери никогда).

Слушай, б р а т Сальери,
Как мысли черные к тебе придут,
Откупори шампанского бутылку,
Иль перечти женитьбу Фигаро.

Между Бомарше и Сальери не дружба—они собутыльники.

Но Моцарт не думает о себе; он думает о дружбе Сальери с Бомарше, о том, что Сальери сочинил для Бомарше Тарара, там есть один мотив, и затем совершенно неожиданно ему приходит в голову,

Что Бомарше кого-то отравил.

В таком случайно выплывшем воспоминании раскрывается бессознательное Моцарта, как это нам известно из того психо-аналитического явления, которое носит название freie Einfälle, свободные ассоциации, благодаря которым обнаруживаются неизвестные психические процессы, однако, имеющие громадное влияние на поведение человека.

Сальери сразу меняет позицию своих отношений к Бомарше, которого он только что цитировал:

Не думаю: он слишком был смешон
Для ремесла такого.

Но Моцарт его не слушает и продолжает, не допуская возможности такого злодеяния совсем из других мотивов. Сальери успокаивается, унижая всех при своей оценке по сравнению с собой. Моцарт, наоборот, успокаивается, возвышая людей до себя, до Сальери. Оценка Сальери дает ему возможность проявить низость: оценка Моцарта позволяет ему с доверием отнестись к будущему отравителю, к Сальери, облагораживает жизнь и людей Сальери дискредитирует и отрицает жизнь и благородство, Моцарт указывает:

Он же гений,
Как ты, да я. А гений и злодейство
Две вещи несовместные. Не правда ль?

Сальери спешит, его претензии на гениальность удовлетворены словами Моцарта, и они могут помешать ему действовать, поэтому он бросает ничего не значущее

Ты думаешь?

в котором есть утверждение, это ты так думаешь, а не я, и, спеша, боясь, что не удастся, он бросает яд в стакан Моцарта.

Ну, пей же.

Моцарт, убежденный во всем, что он сказал и в том, что Сальери разделяет его убеждение, говорит:

За твое
Здоровье, друг, за искренний союз,
Связующий Моцарта и Сальери,
Двух сыновей гармонии.

Сальери потрясен и в последний момент, когда Моцарт выпил, как будто бы спешит остановить его:

Постой,
Постой, постой!.. Ты выпил... без меня?
— Слушай же, Сальери,
Мой Requiem. Ты плачешь?.

Сальери перед лицом смерти Моцарта старается дать себе отчет в том, почему он плачет, все его объяснения сводятся к нему же самому, объясняются эгоистическими мотивами, тогда как те же явления Моцарт объясняет совершенно по другому (трогает и волнует Сальери не музыка, а только он сам, его эгоистическая чувствительность к себе).

Эти слезы
Впервые лью: и больно, и приятно,
Как будто тяжкий совершил я долг,
Как будто нож целебный мне отсек
Страдавший член! Друг Моцарт, эти слезы -
Не замечай их. Продолжай, спеши
Еще наполнить звуками мне душу... (все время мне).

Музыка для Сальери уход от действительности, и он жаждет музыки и слез: отсекши страдавший член реальной жизни, он просит не замечать этих слез.— Моцарт, наполняй звуками

мне душу,— мучь меня звуками, но не доводи до сознания того, что я сделал. Но благородный Моцарт иначе понимает значение музыки: музыка не самоудовлетворение, а возможность чувствовать вольное искусство, не низкую, а прекрасную действительность.

Нас мало избранных, счастливцев праздных,
Пренебрегающих презренной пользой,
Единого прекрасного жрецов.

Но слова Моцарта, его взгляд на настоящее значение искусства бесполезного, праздного не ранят Сальери, напротив, он заботится о нуждах личной, узкой жизни и из своекорыстных побуждений совершает злодейство.

На „прощай же" Моцарта Сальери отвечает циничным и трусливым „до свидания", и в этом случае прямота Моцарта, высказавшего свое глубочайшее убеждение, противопоставляется трусливому, нечестному „до свиданья" человека, знающего, что Моцарт выразил правду в „прощай же". Глубокий, потрясающий смысл этих слов: ну, что же простишь ты меня теперь, когда знаешь, что я уже не буду жить.

Правды никогда, ни при каких условиях не хочет Сальери, и он, оставшись один, мучается все теми же подозрениями, желая освободиться от которых, он решился на отравление. Что бы ни делал Сальери, он никогда не придет к правде, потому что нет в нем ни сил, ни честности ни перед другими, ни перед самим собой. Вот почему, начавши в первой сцене с подтверждения того, о чем „все говорят: нет правды на земле", он в конце драмы приходит к противоположному заключению и к противоположной оценке общих мнений.

Или это сказка
Тупой, бессмысленной толпы,—я не был
Убийцею создатель Ватикана!

Его критерии справедливости того или другого положения субъективны и диктуются настроениями и своекорыстными побуждениями, и потому не на что опереться Сальери, и весь он, мятущийся и слабый, игрушка в руках своих примитивных эгоистических дикарских побуждений, которых он не в силах осознать, так как нет у него ни честности с собой, ни какой-

либо другой ценности в мире, кроме его жалкого „я“. Вот почему задыхается и мучается в своей жизни Сальери и на всякое жизненное явление смотрит, как на угрозу его существованию и его „глухой славе“, и видит во всей окружающей жизни только проекцию своих собственных опасений и страхов его собственного ничтожества и узости.

5.

Для полноты анализа нам осталось остановиться на явлениях страха у Моцарта и у Сальери и провести более углубленное понимание этих психических проявлений у обоих героев драмы.

Для этого нам нужно несколько ближе познакомиться с характером Сальери, который, как я уже сказал, носит черты женственности. Эта женственность, как мы знаем, связана, поскольку она не естественна для мужчины, с тем периодом развития, который называется подготовительным, т.-е. прегенитальным, стадием развития и относится к так называемой примитивной фазе развития (анально-садистической).

Для развившегося из такой фазы характера типичным является: 1) страсть к порядку, 2) скупость, 3) упрямство и капризность, черты чрезвычайно резко проявляющиеся у Сальери*). „Упрямо и надменно“, по его словам, отрекся он от праздных забав и от наук, чуждых музыке; упрямство и надменность проявляются во всех его суждениях, во всех действиях, поступках. При этом характерным для него является, с одной стороны обесценение объекта, с другой—высокая его оценка, но и то, и другое — с точки зрения его самого.

Я жег мой труд и холодно смотрел и т. д.

Таково же его отношение к „товарищам в искусстве дивном“.

Как указали Freud и Jones (см. „Анальные черты характера“), такие люди всегда приходят к подавлению чужой воли и при всех условиях желают проявлять свою собственную; такие люди не слушаются никаких советов, не принимают

*) См. „Психоанализ и учение о характерах“, V выпуск этой библиотеки (статья Freud'а).

во внимание никаких внешних резонов, но всегда доходят до всего своей головой; если даже в детстве, как это и было у Сальери, он отличался послушанием и громадным прилежанием, то нужно сказать, что, благодаря этому, он добивался того, что становился хозяином положения.

Тем не менее, в дальнейшем у таких людей всегда остается опасение, имеющее свои корни в примитивных удовольствиях детства, что у них могут что-то отнять, взять, лишить их чего-то ценного, куда относится и кастрационый комплекс, по крайней мере, некоторой частью своих обоснований. Freud указал на тесную связь между садизмом и анальной эротикой, как на определенную фазу развития ребенка. Вспомним только поразительное описание переживаний Сальери после того, как он бросил яд в стакан Моцарта и Моцарт выпил яд (садизм и принуждение):

Эти слезы
Впервые лью: и больно, и приятно,
Как будто тяжкий совершил я долг,
Как будто нож целебный мне отсек
Страдавший член! Друг Моцарт, эти слезы...

Другой чертой этого специфического характера является стремление к власти над собой, иногда превращающейся в род болезни, что до известной степени можно проследить не только в том, о чем я сейчас говорил, но совершенно о том же узнаем мы из первого монолога Сальери.

Два-три дня, позабыв и сон, и пищу,
Вкусив восторг и слезы вдохновенья,
Я жег мой труд и холодно смотрел,
Как мысль моя и звуки, мной рожденны,
Пылая, с легким дымом исчезали...

Обратим внимание, во-первых, что 18 лет хранит у себя Сальери последний дар умершей Изоры, все не решаясь с ним расстаться, но, мало того, он, наконец, отдает этот подарок и заставляет выпить этот яд Моцарта.

Но как типичный представитель этой эротики он с большим трудом делает подарок, с трудом расстается с ядом Изоры, все время думая о том, как бы его использовать получше; но сам он любит подарки, и, когда появляется Глюк, он берет

от него все, но дает ли он сам что-нибудь? — Нет, Сальери неспособен давать.

В этом смысле очень интересно то, что Сальери может так легко расстаться с прежними ценностями и так же легко любить другое, обесценив прежнее (легкое дискредитирование своей деятельности, однако, не на основании объективного критерия).

Не бросил ли я все, что прежде знал,
Что так любил, чему так жарко верил...

Люди такого характера очень эгоистичны и с трудом расстаются с тем, что доставляет им удовольствие, но они в силах превратить в не имеющее цены самое ценное (см. Jones).

Как „служитель" музыки Сальери проявляет удивительную особенность, характерную и типичную для людей такого рода, именно — особую нежность и сентиментальность, как у детей, которая поддерживается ассоциациями с безгрешностью и чистотой (вспомним его детство), при подавленном садизме, который направлен на познание. При этом отмечаются резко выраженные у Сальери, при его сентиментальности, черты яркого, безусловного в нем господства, владычества над тем, что он любит, — над музыкой, то, чего совершенно нет у Моцарта—сына гармонии, законного обладателя ее, а не преступного насильника, каким является Сальери.

Стремление к порядку, к тому, чтобы ничего не было мешающего, беспокоющего — того, что не к месту — резко выражено у Сальери уже в его детстве — он приводит в порядок, оценивает нужность того или иного, устраняет излишнее. Он сжигает, уничтожает плоды своих трудов так же, как потом он решится уничтожить ценного посланника небес, Моцарта, потому что они мешают ему, ненужны, производят беспорядок.

В произведении Моцарта его поражают

Какая глубина!
Какая смелость и какая стройность!

но этого конечно, как полагает Сальери, Моцарт не понимает: понять стройность, смелость и глубину дано, как он думает сам, только ему — Сальери.

Я не могу здесь останавливаться на тех связях, которые существуют между музыкой и специфической эротикой, так как в этом смысле в драме слишком мало матерьяла. Остановлюсь только на одном моменте, который раскрывает нам отношение Сальери к его преступлению.

Нет! не могу противиться я доле
Судьбе моей: я избран, чтоб его
Остановить — не то, мы все погибли...

Такова „судьба“ Сальери; она, как он сознает, диктуется из неведомых ему источников,— из подавленной в бессознательном агрессивности — все дальнейшие рассуждения только попытка обосновать, найти определенное оправдание для бессознательного стремления, диктуемого „судьбой“.

Не свободный, ограниченный сознаньем своей малоценности Сальери может, хотя бы и впадая в противоречие со своми взглядами, опираться на судьбу и думать о ее неизбежности.

Это неизбежное наполняет его страхом, поскольку эта неизбежность есть не что иное, как вытесненное из его сознания, вытесняемое целых 18 лет, его желание, которого он не в силах был привести в исполнение.

И вот, когда он исполнил его, нашел свою жертву, как будто бы любимого им внешне и ценного Моцарта,—он по веленью судьбы должен был „отсечь страдавший член“ — (кастрировать себя): несвободному Сальери нужно уничтожить все вокруг и довести все до себя, чтобы тогда оказаться выше этого среднего, и вот он резонирует:

Подымет ли он тем искусство? Нет!
Оно падет опять, как он исчезнет:
Наследника нам не оставит он.

Эти рассуждения говорят нам и раскрывают в Сальери сомнения в собственной ценности, сомнения, которые он проецирует на Моцарта и на его деятельность. Сальери боится за музыку, по существу боится за себя. Таких произведений, какие творит Моцарт, Сальери не в силах творить; творчество Моцарта мешает ему самому действовать и заставляет видеть собственное ничтожество — всю бесплодность всех его стремлений. Сальери не в силах полюбить музыку не эгоистически,

6*

смириться перед гением, отрешиться от себя во имя музыки творчества, хотя он и ждет, откладывая мщение,

Быть может, новый Гайден сотворит
Великое — и наслажуся им...
. . . .
И я был прав! и, наконец, нашел
Я моего врага, и новый Гайден
Меня восторгом дивно упоил!..

Как и характерно для Сальери, он должен властвовать над тем, кто наполняет его восторгом, и находит, кого отравить: — но поскольку он в Моцарте отравляет, ограничивает себя, настолько понятны его слова после того, как Моцарт выпил яд—

Постой,
Постой, постой!.. Ты выпил!.. без меня?

Это не раскаяние, потому что последующие слова Сальери говорят о том, что ему „и больно, и приятно“ *); он совершил долг, тяжкий долг, однако, это совершение долга не делает его уверенным, т.-к. не в сознании, где имеются только одни попытки рационализировать и оправдать поступок, а в бессознательном живут и влияют неизвестные сознанию основания (зависть) для действий; вот почему не может удовлетвориться Сальери, так как действие, требует осознания реальности которого не было; Сальери удовлетворяет себя своим, исходящим из его „я“, стремлением эгоистического порядка, стараясь обмануть себя самого и оценивая свой поступок, как действие, направленное на спасение музыки и тех, кто ею занимается.

Но в существе своем Сальери не любит и не в состоянии любить ничего, кроме себя самого, не может заниматься ничем, кроме себя, и всякий раз, когда о чем-либо судит или говорит, даже действует — действует и говорит, только исходя от себя. Он и есть мера всех вещей и явлений, и эта мера всегда позволяет ему судить о вещах так, что они могут оказаться то ценными, то бесценными; его одинаково возмущают и те, кто выше, и те, кто ниже его; к тем, кто такой же, как он, он относится с презрением или с холодностью и переживает все только тогда, когда дело касается его, его личности, его глухой славы.

*) амбивалентность.

Если слава для него источник великих наслаждений, то он сам „чадо праха“ с „бескрылыми“ желаниями, но всегда это только он — Сальери.

Некуда стремиться, некуда улететь Сальери, и перед крылатым Моцартом он бескрылый, ползающий внизу; вот почему ему страшны полеты и так понятны падения — ему нужно укрепить позиции праха и уничтожить небесное. И он глумится над способностью летать Моцарта (эта способность его раздражает).

Так улетай же! Чем скорей, тем лучше!

Так же, как улетела восемнадцать лет тому назад Изора, так теперь должен улететь—умереть—Моцарт.

6.

Моцарт и Сальери две сущности одной и той же человеческой души, две стороны, может быть, самого Пушкина, и драма эта имеет как бы пророческий характер для поэта, открывшего задолго до смерти, отчего он погибнет. Моцарт-Пушкин погиб от прислушивающегося к пересудам Сальери, огненное начало в Пушкине угасло, заглушенное людской пошлостью.

Существуют две стороны в человеке, и они находятся в извечном противоборстве; в плане бытия человека они даны в примитивной форме: в его правой — Моцарт, — и левой — Сальери — сторонах; и есть опасность у каждого человека погибнуть от этой левой, зловещей и бессильной, стороны.

Конечно, в сложном образе Моцарта и Сальери есть больше, чем одна только личность Пушкина, есть и те, кто окружали его и кого он любил. Многие нашли свое выражение в этих четко отчеканенных типах, но предоставим историкам литературы допытываться, были ли у Катенина, например, черты роднящие его с теми или другими, и нет ли и у самого Пушкина того, что можно увидеть у Моцарта и Сальери.

Нас интересует другой вопрос, вопрос о том, почему в ожидании свадьбы, отрезанный от Москвы в Болдине, Пушкин предается мыслям о смерти, разрушении („Домик в Коломне“), ставит перед собой вековечные вопросы и разрешает их так, как это в силах сделать мировой гений в эпоху своего полного расцвета.

Тема смерти в Моцарте, развиваясь шаг за шагом, звучит уже в первых словах Моцарта: слепой старик, над которым он хотел посмеяться, безделица, в которой видение гробовое, внезапный мрак, затем во второй сцене—молчит и хмурится Моцарт, и какой-то пророческий рассказ о черном человеке, который гонится за ним, как тень, и в последних словах

тогда б не мог
И мир существовать; никто не стал
Заботиться о нуждах низкой жизни —
Все предались бы вольному искусству...

говорит о конце существования и о том, что узы жизни порваны — и может жить только тот, кто

Заботится о нуждах низкой жизни —

не Моцарт. Сомнения Сальери подготовлены в словах Моцарта, но, как это характерно для него, он не останавливается на светлых мыслях Моцарта, его только интересует факт, голый, ничего не доказывающий и при том и еще сомнительный факт — обвинение Бонаротти в убийстве.

Сальери, при всей внешности, поверхности его способа мыслить и чувствовать, не в силах хоть сколько-нибудь ближе подойти к музыке, к Моцарту, к пониманию „единого прекрасного".

В состоянии какого-то автоматизма, не понимая, что он делает, почему льет слезы, обманывая себя этими слезами, Сальери — точно механически вспоминает и повторяет слова Моцарта, от которых он как-то отмахнулся: „Ты думаешь?" (Я то этого не думаю.)

Но ужель он прав,
И я — не гений? Гений и злодейство
Две вещи несовместные.

Умер отравленный Моцарт, но уже не будет жить по-прежнему и сомневающийся Сальери; отравлено его сознание, и даже те немногие радости, которые доступны были ему, благодаря общению с Моцартом, теперь исчезли на век. В своем бес-

смысленном ограничении, отсечении „страдавшего члена“, он отсекал все лучшее в жизни и суживал жизнь до степени личных эгоцентрических переживаний. Его круг интересов все более и более замыкается, и неспокойная теперь совесть после убийства Моцарта — измучает его *).

Но нет смысла заниматься жизнью Сальери. Пушкин и дал нам в своей драме момент из жизни Сальери, когда счастье было для него возможно и когда этого счастья он мог бы достигнуть путем отречения от себя. Но Сальери не мог сделать этого—он отрекся, но не от себя, а от своих удовольствий во имя других удовольствий, он заменил одно другим.

Несмотря на всю изворотливость сознания и рассуждений, этот акт не может удовлетворить Сальери, потому что он сделал не то, что должен был сделать. Он в своих поступках исходил всегда только от себя, от своих своекорыстных интересов даже тогда, когда он жертвует чем-либо, как в прежнем, так и в настоящем.

Вопрос о собственной гениальности, вот кардинальный вопрос для Сальери, и для него самого он остается под сомнением. Моцарт может признать гением и Сальери, и Бомарше, и других, но Сальери не признает гениями ни Бомарше, ни Моцарта, который „несколько занес нам песен райских“ и потому, естественно, и в себе сомневается, не может признать и себя гением. Вся его жизнь, а не только убийство Моцарта, — есть „злодейство, несовместное с гением“; его отравление не случайно (это подчеркивается Пушкиным), но одно из его деяний, органически спаянное с его личностью. Все, до чего касается Сальери, убивается, умирает от его прикосновений; все до, чего касается Моцарт, оживает и превращается в драгоценность творящего духа.

Один — носитель смерти — Сальери — живет, другой, — носитель жизни — Моцарт — умирает. Так своекорыстный человек убивает живые ростки творчества и в себе, и в других; в этом именно, а не в анекдотическом отравлении Моцарта, — смысл и значение драмы Пушкина.

Убийца не может удовлетвориться своими преступными деяниями — сила его не растет от его действий; поскольку

*) Сравни судьбу Альберта после смерти отца барона.

ценны и дают удовлетворение не действия сами по себе, не сила сама по себе, а прежде всего та цель, то, к чему и во имя чего действует или творит свои деяния человек. В душе Сальери, как в душе своекорыстно действующего и рассуждающего человека, нет связи с окружающим миром; окружающий мир для Сальери мешающий, враждебный ему, даже сам он, поскольку он часть этой невыносимой действительности, должен быть уничтожен и устранен, но это устранение, это одоление, эти мучения, поскольку они не диктуются реальным миром других, а только его собственными интересами,— приводят его все больше и больше к обнищанию, к потере какой-либо возможности здоровых творческих связей с миром. Мертвый по существу Сальери убивает своей „дружбой" Моцарта. Пошлость уничтожает и обесценивает все, к чему ни прикоснется. О пошлости и своекорыстии, а не о несправедливости судьбы, дающей даром все одному и лишающей другого награды за его труды (примитивные сомнения самомнящего человека), говорит трагедия; о том, что мало действовать, надо еще иметь то, во имя чего действует человек, ценит ли он себя—и тогда он мертв, одинок и асоциален и разрушитель, враг мира, не удовлетворенный собой и другими,—или ценит других и мир—и тогда он живет мировой жизнью, творчески, в деятельности своей создавая ценности.

Сальери, как эгоцентрик, не способен на любовь к другим и задыхается сам, и убивает все окружающее. Моцарт, способный к любви к другим, забывает о себе и оживляет и делает более ценным окружающее и даже самого Сальери — своего убийцу. Только давая другим, растет и может творчески жить человек, но в мире много животного эгоизма, поддержанного и оправданного кривыми рассуждениями резонеров, и гибнет тот, кто указывает путь к высшим достижениям.

В борьбе за существование остается существовать злодей Сальери, но живет, несмотря на свою физическую гибель, тот, кто умеет творить в ней высшие духовные ценности, кто идет путем оценки не себя, а деятельности высшей и необходимой для других.

КАМЕННЫЙ ГОСТЬ.

„Нравственное чувство, как и талант, дается не всякому“.

Пушкин.

1.

Из борьбы отдельной личности с роком, с установлениями общества, с застывшими формами выковывается деятельность и жизнь драматического героя. Прежде чем найти свой путь или указать на этот путь другим, человек борется, пролагая свой путь и входя в коллизию с окружающим. Прекрасна героическая действенность, приводящая человека к борьбе, но прекрасна не сама борьба, не наличие силы, а то, что представляется самым значительным в „Каменном госте“: возможность проявить силы тогда, когда, как кажется Жуану, а не Пушкину, они нужны, когда их вызывает окружающая действительность, и, как думает Жуан, он проявляет эти силы, однако, глубже над ними не задумывается.

Дон-Жуан один из борцов со старым, но, как ему кажется, он борется только тогда, когда он вынужден бороться, он никогда не отказывается действовать и он как будто бы виноват, что постоянно приходится ему действовать, и сеять зло. В этих стечениях обстоятельств, в этой деятельности, которую развивает перед нами Дон-Жуан, скрывается необходимость, как бы некий древний рок, приводящий Жуана к гибели.

В чем отличие Дон-Жуана Байрона от героя Пушкина? Дон-Жуан Пушкина отличается от героя Байрона прежде всего своим возрастом. Дон-Жуан Байрона еще может сойти за Донну-Жуаниту — ему лет 17-18, тогда как Пушкинскому герою не менее 25-30 лет. Соответственно с возрастом и все миросозерцание обоих героев совершенно различно, совершенно

различно и отношение их к женщинам, но об этом я скажу дальше.

Одни исследователи видят в Жуане человека, стремящегося к „вечно женственному“, другие усматривают в типе Дон-Жуана патологический тип, еще иные открывают в нем характерные черты сладострастника, которого непреодолимо влечет к женщинам определенного рода — к тем, в которых наиболее резко проявляется мать (комплекс матери), т. е. по преимуществу к замужним женщинам, так как Дон-Жуан, как правило, не увлекается свободными девушками — даже Дуду привлекает его в гареме, так как она одна из жен султана.

В „Каменном госте“ все это только частично оправдывается; символ имеет больше значений, чем это можно раскрыть в нем в формуле, и поскольку в Пушкинском Дон-Жуане перед нами уже взрослый человек, однако, только наполовину освобождающийся от комплекса матери, т. е. от первого объекта любви у ребенка, постольку этот момент, свидетельствуя о регрессии, не исчерпывает всего содержания трагедии.

Все эти утверждения раскрывают перед нами только часть переживаний и особенностей Жуана, а не его целокупность. Поэтому постараемся исходить не из комплексов, а из сложной личности Жуана.

Отношения к женщинам у Дон-Жуана иное, чем, например, у Фауста к Маргарите. Весь роман с Маргаритой у Фауста носит какой-то специфически мещанский характер и меньше всего говорит нам о ценности женщины в глазах Фауста. Для Фауста его возлюбленная только дитя, только ценная игрушка — по существу Фауст любит только себя самого и, снисходительно относясь к возлюбленной, духовно не связан с Маргаритой, не видит в ней никаких иных ценностей, кроме объекта любви. Вот почему понадобилась еще 2-я часть Фауста, где герой уходит от действительности в страну символическую мистических, философских ценностей — матерей.

Дон-Жуан прежде всего живой человек, его интересы, его столкновения с жизнью всегда выявляют не только его, но и то, как он тесно, интимно связан и зависит от окружающей жизни, от живых и мертвых, ограничивающих его, личностей несмотря на то, что он будто бы этого не хочет. Если мы на

минуту задумаемся о том, когда и при каких условиях написан „Каменный гость“ Пушкина, то, может быть, ближе поймем, насколько близки темы „Гостя“ самому поэту. Пушкин в период октябрь-ноябрь 1830 года, когда он жил в Болдине и с удивительной быстротой творил свои произведения „Домик в Коломне“, „Скупой рыцарь“, „Моцарт и Сальери“ „Метель“ и друг. произведения, находился в тяжелом состоянии перед предстоящей свадьбой, ему до боли жаль было золотой своей независимости и все-таки, как обреченный, он шел вперед, куда не хотел; хлопотал о свадьбе, хотя минутами, ослабевая, готов был стремглав убежать назад, воспользоваться каким-нибудь предлогом, чтобы расстроить свадьбу, как справедливо подозревали его друзья; в это время вокруг Болдина свирепствовала холера, и Пушкин обречен был остаться тут, вдали от своей невесты. В мучительной разлуке, не получая писем из Москвы, под влиянием самых невероятных пугающих слухов, распространявшихся в Болдине, Пушкин отдавался творчеству *). Даже при самом поверхностном взгляде на интересующие нас произведения, нас поражает то, что все они так или иначе связаны с идеей смерти, убийства, возмездия.

Внутренние и внешние события вызывали глубокую душевную работу поэта, и он ответил на них со всей мудростью зрелого мыслителя. Связывая события драмы „Каменного гостя“ с событиями из жизни Пушкина, мы можем поставить целый ряд вопросов, на которые сможет ответить только тот, кто больше нас вдумывался и знает творчество писателя. Намечаются следующие параллели: ссылка Дон-Жуана и жизнь в Болдине; Дон-Жуан очутился на кладбище, и холера в Москве; смерть Инезы и возможные жертвы от эпидемии; воспоминания о других женщинах (см., напр., стихотворение того же периода — „В последний раз твой образ милый дерзаю мысленно ласкать“); готовность умереть Жуана, созерцая Донну-Анну и т. п.

Интересно тут же отметить, как отодвинуты, уходят на второй план в „Каменном госте“ все эротические не только описания (их нет), но даже какие-либо намеки на них. Зато ярко и властно звучат, при невозможности Дон-Жуану обнаружить всю

*) Гершензон.

полноту своей деятельности,— мотивы стеснения, ограничения— и вся драма построена в ближайшей связи и в зависимости от них, сначала как будто случайной (кладбище, Антоньев монастырь, св. Антоний), а затем все более и более скованной и связанной с существом драмы. Этот мотив гибели проходит через всю драму, подготовляя гибель самого героя.

2.

„Независимость и самоуважение одни могут нас возвысить над мелочами жизни и над бурями судьбы“.

Пушкин.

Борьбу старого с новым, как выражение комплекса отца, Пушкин уже дал в своих „Братьях разбойниках“; там случайное убийство старика почему то, в силу болезненного состояния одного из братьев, вызывает у него мучительные видения и раскаяние... Совесть разбойника проснулась в черный день она его мучает, мучает убийство старика, безвредного и беспомощного, обнаруживая в душе убийцы скрытый для его сознания комплекс отца, которого он убил в этом старике; о других убийствах он не вспоминает, и это характерно для комплекса. И убийство, и раскаяние в этой вещи Пушкина носят случайный, недостаточно обоснованный характер и могут быть объяснены с точки зрения довольно неопределенного понятия „совесть проснулась“, но почему именно совесть связана со стариком (отцовским комплексом), а не с кем-либо другим,— об этом в „Братьях разбойниках“ ничего не говорится.

Такой же „случайный“, если хотите, характер носит убийство Дон-Жуаном командора: на поединке, в котором Дон-Жуан переусердствовал и, может быть, „случайно“, или войдя в раж, убил своего противника. В ссылке он не думает, конечно, об убитом, не раскаивается, но, наоборот, хочет забыться, ищет жизни и не может примириться с восковыми куклами севера, с дымным небом, потому что он хочет жизни, т.-е. старается уйти от мыслей о смерти, раскаяние ему незнакомо, свое мрачное настроение и конфликты Жуан проецирует на окружающий мир, и он представляется ему безнадежным и мертвым·

Вместо того, чтобы задуматься о себе, Жуан обвиняет окружающее: природу и людей. Ссылку он считает одним из способов, к которому обратился король для того, чтобы его защитить от мщения родственников, и потому он вполне последовательно и легкомысленно считает, что если он будет проживать в Мадриде незамеченным, то в этом ничего худого нет, лишь бы не попасться на глаза королю (отец);—компромиссное решение: как будто бы, все равно, его нет. Но, убегая от возмездия или раскаяния, Дон-Жуан „случайно" попадает на кладбище в Мадриде у Антоньева монастыря. Рок, как ἀνάγκη (бессознательное), приводит его на место смерти на кладбище. Но он не вспоминает о командоре, он думает о той, в смерти которой он неповинен, об Инезе, о ее глазах, о ее голосе — о двух чертах в образе женщины, делавших ее „помертвевшую" живой; он не тешится воспоминаниями о своей победе, он вспоминает ее самое — Инезу — с ее прекрасной душой и ее мужа, изверга, — которому он не отомстил за Инезу. *) И так же, как у Вальсингама, у него ни одной черты, опошляющей образ усопшей („В последний раз твой образ милый дерзаю мысленно ласкать"), наоборот, раб Лепорелло, подлаживаясь под дурные инстинкты Жуана, опошляет и образ Инезы и как бы вызывает воспоминание о моменте сексуального обладания, но сам Жуан не расположен отвечать на разговоры слуги и чрезвычайно лаконичен там, где Лепорелло хотелось бы узнать что-нибудь, что дискредитирует, унижает жертвы Жуана „нахального кавалера".

Обличения Лепорелло, однако, носят вовсе не очищающий характер, а житейской подлости: сидел бы себе и ждал в ссылке, пока простят, пользовался бы бабами так, чтобы не делать скандалов, но при случае, чтобы подслужиться монаху, он не прочь ввернуть сентенцию о том, что всех развратников в мешок и в воду, что совершенно не мешает ему сочувственно отзываться о всяком новом похождении Жуана. Подлая гибкость

*) Первый намек на тему возмездия, но Жуан не останавливается на этой мысли, т. к. она может привести его к осознанию своего поступка, он легко перескакивает с мысли на мысль: покойницы (и покойники) его не долго тревожат; он думает о живых (сравни Вальсингама из „Пира во время чумы").

совести Лепорелло противопоставлена практической незаинтересованности (поэта) Жуана, который, не раздумывая, подходит к текущим явлениям и совершенно неспособен остановиться, отдать себе отчет в том, что он сделал. Жуан всегда спешит действовать, способен, пожалуй, к некоторым задержкам, способен, может быть, остановить свои действия, но не способен к критическому к себе отношению — подействовать для него значит и покончить с вопросом; от других потребностей: поразмыслить, подумать, он уходит постоянно в действие (страх перед сознанием). Всякий раз он ясно и определенно знает, что нужно сделать, он всегда найдется, но он не в силах придумать что-либо, выйдет так, как выйдет, и выходит до тех пор хорошо, пока он отвечает на потребности, на требования окружающих, и пока он не заражается пошло резонирующим, суеверным Лепорелло, испугавшимся старых устоев, священных табу, к которым нельзя прикасаться (сцена перед статуей командора). Если Жуан вычеркнет из сознания факт убийства командора, то может спокойно жить. Так же затем он поступает с трупом убитого брата командора с Дон-Карлосом, он его вынесет на перекресток, освобождаясь от всякого намека на раскаяние или угрызения совести. Убегая от последствий первого случайного преступления, Дон-Жуан совершает новые случайные преступления и не потому, что он этого хочет, а потому, что так „выходит". Жуан. при всей его чуткости, не сознавая своего преступления, теперь не может уже не делать новых. События развиваются фатально, и он, сам не сознавая этого, кует свою судьбу.

Невозможность для Жуана кончить самому, положить предел, остановиться (действие сознания) очень ярко проявляется в его деятельности — он не в силах раз навсегда отреагировать, окончательно разделаться с чем-либо в своей душе: для него, как для взрослого ребенка, характерна процессуальность — удовлетворяет самый процесс, а не результат действий, резче всего это проявляется в его отношениях к Анне. Но конец, окончание, которые приходят извне, им самим, однако, в сознании не подготовлены.

Затронув темный источник сил примитивных психических запретов, Жуан идет к гибели через кощунство, через то, что

в его вызове командору снова вскрывается его вина, образ (imago), от которого он убежал и который теперь, до сих пор им не осознанный, является его карать. Бессовестный Лепорелло, зараженный предрассудками и суевериями, — струсивший, как побитая собака (его восклицание при виде кивающей статуи — „ай! — ай!“), вызывает, наоборот, у Жуана как будто бы возможность прозреть новый мир явлений, до того скрытый от этого „безбожника“: „о боже“, и верный себе, своему бегству от всяких воспоминаний, омрачающих настоящее — он говорит: — „уйдем“. Но дело сделано, и уйти от статуи ему уже будет нельзя. Так сам человек кует свою судьбу и участь и не замечает, как вдруг она приводит его к неожиданной для него самого, а на самом деле к подготовленной им самим, развязке.

Место фатума, силы запредельной, вмешивающейся в нашу жизнь, заняла другая сила, сила нашего бессознательного и бегство от того, что должен принять и что должен осознать человек.

И если оба они, и Жуан, и Лепорелло, а с ним и все прочие персонажи драмы не осознают своих действий и своих слов, то в пьесе есть кто-то мудрейший, кто-то, кто помогает нам увидеть, понять и оценить весь смысл и значение человеческих действий и слов и всю их тщету и суетность, в других случаях, и научает нас понимать людей.

Различны по своему существу Жуан и Лепорелло — герой драмы и его слуга, первый, все время действующий, второй, только рассуждающий и резонирующий. Слова Жуана ему кажутся адекватными его переживаниям, но он открывается перед нами не в них, а в минуты действования таким, как он сам себя понимает и чувствует. Слова Лепорелло скрывают определенные тенденции, служат тому, чтобы обнаружить его приспособленность, его приспособление к окружающему, и он исходит постоянно из своекорыстных побуждений. Единственный раз, когда Лепорелло вскрикивает безо всякой задней мысли — при виде кивающей статуи — „ай! ай!“ раскрывает нам его сущность трусливого, побитого раба.

Дон-Жуан выдающийся человек, его все знают, с точки зрения пошляка Лепорелло (зависть); его знают сторож, гитана, пьяный музыкант, нахальный кавалер, т.-е. всякий сброд;

но Лепорелло в своей мещанской морали забывает, что Жуана знают и те, кого он больше всего почитает,—король, придворные, знать. Это стремление к испошливанию всего окружающего—характерная черта Лепорелло; через нее знакомимся мы с известностью Жуана и с пошлостью его слуги, как характерным для него; у Жуана возможна и более высокая оценка окружающего, и критика не убивает в нем правды. — Перед памятником командора, подтрунивая над скульптором, изобразившим Дона-Альвара геркулесом, он, отметив другую крайность, „стрекоза на шпаге“, не увлекается возможностью поглумиться, но врагу своему на поединке отдает должное: „он горд и смел и дух имел суровый“. Только потом уж под влиянием пошляка Лепорелло — он, бравируя, приглашает к Анне статую командора: то же повторяется в сцене с монахом. Лепорелло - слуга старается тотчас же на вопрос монаха „не люди ли вы Донны-Анны?“ ответить: „Нет, сами по себе мы господа“, отстраняя всякое подозрение в том, что он слуга; Жуан из той же трусости не вспоминает, что он убил де-Сольва. Дон-Жуана как будто больше интересует живая, та, кого он ждет, а не то, что он сам представляет. Жуан не помнит, не хотел бы вспоминать, кем убит де-Сольва; здесь не примитивная трусость перед монахом, а трусость перед собой, и Жуан переводит речь на вдову. Жуан отвлекается от мучительных вопросов (как Вальсингам), озадачен новым явлением жизни—вдовой, которая остается верной умершему мужу, тогда как ревнивый покойник ее держал взаперти. Неужели Дон - Альвар ревновал ее, не имея оснований? Ему хочется знать, какова же эта удивительная женщина. Заинтересованный Дон - Жуан хочет познакомиться с Донной-Анной. — Лепорелло с точки зрения пошляка и ходячей морали цинично оценивает стремление Жуана: „Мужа повалил, да хочет поглядеть на вдовьи слезы? Бессовестный“! В нашем осуждении близких, в тех случаях, когда у нас слишком мало оснований ждать от себя объективности, резко проявляется наша собственная нравственная физиономия: — желание поглядеть и — бессовестный, конечно, больше всего характеризует самого Лепорелло. Пошлость опережает события и помогает нам видеть изнанку явлений, которой и боится и не сознает Жуан.

Быстрый, действенный Жуан может отсрочить это знакомство с Анной, слабый, ничтожный Лепорелло не преминет воспользоваться всякий раз возможностью хотя бы про себя из трусости осудить, унизить, злорадно предсказать исход событий и торжествовать, что все случилось именно так, как он предполагал (практический опыт пошляка). Поэтому он обливает помоями своего господина (сам не в силах сказать ему вслух то, что думает про себя). — „Испанский гранд, как вор, ждет ночи — и луны боится, боже! Проклятое житье! Да долго ль будет мне с ним возиться!..“ Отвращение к такой жизни у Лепорелло, как у всех ему подобных, объясняется тем, что в них живут рабские предрассудки и условные, лишенные смысла формы поведения. Как Лепорелло зависит и скрывает свои мысли от Жуана, так Жуан зависит и так же не сознает своей зависимости от убитого командора. Это удвоение темы зависимости проходит через всю трагедию.

Несмотря на всю полярность, несмотря на то, что Дон-Жуан прямо противоположен Лепорелло, так же противоположен, как Санхо Панча—Дон-Кихоту, как Моцарт — Сальери, оба они вместе составляют собою одно и то же лицо *).

И только потому так ярко вырисовывается одна из этих противоположных крайностей в каждом из них, что в произведении они разобщены, разделены и связаны с определенными, исключающими друг друга воплощениями. Оба они представители единой человеческой души, раздираемой самыми противоположными стремлениями, и они образуют каждый по своему как бы другой характер, другой облик человека со своеобразным миросозерцанием и мироотношением, дополняющий один другого („их чорт веревочкой связал“, выразился бы Гоголь). И потому-то неразлучны и неотделимы друг от друга оба эти противоборствующих персонажа трагедии и потому же так различны их интересы, суждения, способы мыслить и воспринимать. И это не только потому, чтобы писатель хотел изобразить своих героев по контрасту, не потому, чтобы, благодаря этому эффекту психологической рас-

*) Связь между „Моцартом и Сальери“ и „Каменным гостем“ обнаруживается еще и в том, что „Каменный гость“ („Дон-Жуан“) произведение Моцарта.

цветки белым и черным, контрасты выступали особенно резко, а потому, главным образом, что художник в своей душе расщепляет единую личность на две для того, чтобы привести их к той коллизии, в которой они находятся и противоборствуют в пределах одной и той же личности. Оживить их, дать им самодовлеющее существование, а внутреннюю борьбу проецировать во вне, для того чтобы в образах, наглядно увидеть и разобраться в сложнейших взаимоотношениях, происходящих в глубине человеческой души, — вот одна из задач писателя.

Насколько тесно связаны между собою и являются представителями одной и той же личности Моцарт и Сальери, об этом мне уже приходилось говорить, но и Лепорелло и Жуан тоже только две стороны единой личности.

Без Лепорелло многое из того, что говорит и делает Жуан, было бы непонятно. Лепорелло дополняет и толкует все то, что делает Жуан, и, чем больше будем мы вглядываться и вдумываться в их взаимоотношения, тем яснее будет для нас их тесная связь между собою.

Жуан, как мы указали, больше всего действует, действует не рассуждая, не останавливаясь. Лепорелло все время рассуждает, судит, не действует, а или идет за господином, выражая ему порицание или критикуя его, или же, по крайней мере, внешне, слушается его. Жуан действует, Лепорелло критикует, заподозривает.

Жуан не уверен в том, что его не узнают в Мадриде, он спрашивает мнение Лепорелло. Лепорелло иронизирует, шутит, ссылаясь на то, что в городе Жуана знают решительно все. Жуан соглашается с этим, но теперь его пугает одна только встреча с королем. И на слова Лепорелло, пугающие Жуана, он утешает себя тем, что не отрубит же ему король за это головы. На совет, правда, запоздалый, — сидели бы себе спокойно в ссылке — Жуан оправдывается условиями жизни — „там было скучно". Лепорелло не возражает, затем он помогает узнать место, куда они попали в Мадриде и вспоминает, как он „держал лошадей в этой роще" — проклятая должность, — тогда как Жуан „приятнее здесь время проводил".

Роль Лепорелло — всегда „держать“ и удерживать, роль Жуана — „приятнопроводить время“ даны уже с самого начала пьесы. Лепорелло сдерживает рассуждая, Жуан приятно проводит время, уходя в действие.

Общность интересов Жуана и Лепорелло обнаруживается и при воспоминаниях об Инезе — „насилу-то помог лукавый“. Когда Жуан вспоминает об Инезе и удерживается на этом воспоминании (роль Лепорелло), Лепорелло прерывает его и напоминает ему о том, что были и другие. Лепорелло неприятно, что Жуан делает то, что свойственно ему, и на всем протяжении пьесы это будет так же.

Когда, отвлеченный от воспоминаний об Инезе, Жуан переходит к мыслям о Лауре, Лепорелло тотчас бросает Жуану укор, что „покойницы недолго нас тревожат...“ Но ведь это одинаково относится к ним обоим.

На слова монаха о том, что Жуан в ссылке, далеко, Лепорелло, только что давший совет Жуану — сидел бы себе спокойно в ссылке — говорит: „И слава богу! чем далее, тем лучше“; и злобствуя на то, что Жуан не последовал его советам, прибавляет: — „всех бы их, развратников, в один мешок, да в море“ (он только что сказал совсем противоположное: „а живы будем, будут и другие...“ — но это не потому, что он так думал, он только подлаживался, резонируя, сначала к Жуану, затем к монаху). Лепорелло — подлаживающаяся, предательская часть человека, критикующая и резонирующая для самоудовлетворения и всегда потому сбивающаяся с пути: выгода, безопасность, шкурный вопрос стоят на первом месте во всех его рассуждениях. Только что осудив развратников, Лепорелло спрашивает Жуана про Анну: „что, какова?“ Но Жуан ее не рассмотрел. Лепорелло раззадоривает Жуана, напоминая ему о его пылком воображении и играя роль сводника. Цель достигнута, Жуан обращается как бы с вопросом к Лепорелло: „я с нею познакомлюсь“. Но когда Лепорелло добился своего, он вдруг разражается целым рядом укоров по адресу Жуана. Ни слабый Лепорелло, ни слабый Жуан не желают, не смеют, не имеют мужества сознаться в своей вине, и это снова их объединяет и делает двумя сторонами одного и того же „я“. Чтобы не чувствовать своей вины, Лепорелло особенно зорко следит

7*

и оценивает вину Жуана, он всегда и всюду готов его обвинить. Жуан предлагает войти в город, пока не взошла луна. Лепорелло, только что оценив намерения Жуана, — „мужа повалил, да хочет поглядеть на вдовьи слезы“, — сравнивает его с вором.

Лепорелло видит и подчеркивает всякую вину и оплошность Жуана для того, чтобы не видеть и не осознать своей собственной вины. Жуан не понимает, не хочет понять своей вины и объясняет случайностью то, что он убил командора. Его вопрос — „не даром же покойник был ревнив“ раскрывает нам очень странную и на первый взгляд непонятную сторону в отношениях к вдове. Вина, которая, как я покажу дальше, преследует Жуана, жертвой которой он погибает, конечно, не может объясняться случайным убийством на поединке командора. Как это выяснено в таких типических случаях, Жуан совершает „эдиповское“ убийство и затем другое случайное по тому же образцу потому, что в его бессознательном имеется некоторое вытесненное желание, недоступное его сознанию, заставляющее его все снова и снова создавать одну и ту же ситуацию. Эта ситуация связана с imago отца, с детским эдиповским желанием устранить отца и овладеть матерью, как в трагедии Софокла; но это желание, подвергшееся удалению из сознания, все еще живо и связано с чувством вины за такие желания. И вот, убегая от такой мысли, Жуан уже „случайно“ попадает и создает такую ситуацию, при которой вновь и вновь получаются те же отношения, но в этих отношениях виноват уже не он, а случайные обстоятельства. Случай ведет его к тому, что теперь уже вина им не ощущается, как его собственная, и у него развивается какая-то автоматичность, как бы действия „судьбы“, приводящие его, как будто бы помимо его воли, все к одной и той же ситуации. И когда, наконец, он достигает цели, как это имеет место в последней сцене, то он оказывается во власти своего страха, так как ему запрещено, заказано исполнение его преступного желания. И вот тут-то появляется отец-мститель, карающий дерзкого сына. Ведь статуя командора не похожа на того командора, которого он убил: тот был, „как стрекоза“, а этот громадный, страшный, сильный, как отец для сына. У Лепо-

релло, как и следовало ожидать, тот же страх перед статуей — это еще раз подчеркивает тождество Жуана с Лепорелло, таких на первый взгляд различных и даже противоположных персонажей трагедии *).

Женщина, которую любил и которая любит Жуана—Лаура. Какова же она, и что связывает Жуана с Лаурой? Лаура артистка, она способна к вдохновенью, она может „сердцем рождать слова“, как Жуан. Она играет, она поет; эта песня, которая трогает угрюмого Дон-Карлоса — произведение Жуана. Музыка не в силах всецело овладеть Карлосом, и, после того как он узнает об авторе песни, он бранит и Лауру, и его. „Твой Дон-Жуан безбожник и мерзавец; а ты, ты — дура“. — За что же?—„Что? Что Жуан на поединке честно убил его родного брата? Правда, жаль, что не его“. После того, как Карлос соглашается, что „глуп, что осердился“,— Лаура примиряется с Карлосом на том, что оба они говорят глупости. Ей невозможно не произносить этого имени, ему спокойно о нем слышать; с Жуаном ее соединяет не глупость, а искусство, музыка, его творчество, его жизнь.

Одно упоминание о Жуане выводит из себя Карлоса и заставляет его говорить нелепости, Карлос обнаруживает несдержанность. У Жуана, наоборот, встреча с Карлосом в доме Лауры, не вызывает никаких некорректных замечаний. „Вот нечаянная встреча. Я завтра весь к твоим услугам...“ (легкомыслие и неосознанный, привитый средой такт, как и точно такое же неосознанное подчинение пошлости у Лепорелло, как у человека определенной среды) — хотя в лице Карлоса Жуан встречает и того, благодаря кому он сослан из Мадрида и счастливого соперника у Лауры.

Пылкий Жуан владеет собой и может отложить поединок, ведь он и командора убил случайно, не желая этого.

Слабый Карлос — резонер, сомневающийся в своих силах,

*) В последней работе О. Rank'a, ставшей мне известной после того, как написана была эта статья (Imago 1922), вопрос этот разбирается в связи с Моцартовским „Дон-Жуаном“. Вопрос о вине и преступлениях освещен в работе Freud'a (см. приложение к 5-му выпуску „Психологической и психоаналитической библиотеки“: „Психоанализ и учение о характерах“.

не может ждать, ему нужно сейчас же биться, он несдержан, он мог выразиться „ты, ты—дура“ про Лауру.

Для того, чтобы еще лучше понять импотентное резонерство Карлоса, остановимся на его разговоре наедине с Лаурой. Лаура оставляет у себя Карлоса, потому что он „бешеный“ напомнил ей Жуана. Такое сравнение теперь, как оказывается, уже не оскорбляет Карлоса, он только практично осведомляется о том, любит ли Лаура Жуана и теперь. „В сию минуту? Нет, не люблю. Мне двух любить нельзя. Теперь люблю тебя“. Те же черты у Жуана: „сию минуту“ он занят Лаурой, а не Карлосом, он двумя заниматься не может. Справки затягиваются, и Карлос, неспособный действовать, начинает расспрашивать и резонировать. Лауре неприятны его разговоры, и она их отклоняет. Весь во власти не настоящего действия, а прошлого (убийство брата Жуаном) или будущего (судьба Лауры), Карлос уходит от настоящего и рисует перед Лаурой мрачную картину ее старости — старости его импотентной души и узкой натуры. Карлос убегает от настоящего, он не герой, а резонер и притом несдержанный. Вся—действие, Лаура требует от него действий, когда это надо; Карлос, резонер, требует действий тогда, когда этого вовсе не надо, подобно тому, как и рассуждает он тогда, когда это меньше всего требуется. Лаура любит в Карлосе „бешеного“, а он является перед ней проповедником, готовым воспользоваться той, кого он хочет вести по пути правды, ложь и лицемерие всей морали Карлоса, которому как и Лепорелло, как трупу, место на перекрестке, ярко противопоставлены живости душевных движений „безрассудного“ Жуана.

Практически виноватым, однако, оказывается совсем не тот, кто говорит, а кто действует, и после поединка с Карлосом Лаура бранит и упрекает Жуана, спрашивает, случайно ли он зашел к ней или в Мадрид приехал для нее. Можно забыть слова Карлоса „ты дура“, но действий Жуана забыть нельзя. Трагедия слов и дел. У Жуана и его слова оказываются такими же роковыми, как и его дела.

Только что убив любовника Лауры, Жуан естественно спрашивает ее об изменах, однако он не настаивает на ответе. „Нет, после переговорим“.

Насколько для Карлоса характерны разговоры, настолько для Жуана действия. Он спешит действовать, убегая от размышлений; не с точки зрения прошлого, которого он боится, а настоящего, может понимать и подходить к людям Жуан.

Насколько практична Лаура, учитывающая момент появления Жуана (он не застал своих друзей), заботящаяся о том, куда деть убитого Карлоса, настолько Жуан непрактичен и легкомысленен в словах и действиях.

3.

Мысль об Анне не покидает Жуана, он скрывается в Антоньевом монастыре и, как отшельник, случайно имеет возможность каждый день видеть Анну. Он себя подталкивает, храбрится, хочет заговорить, наконец, с Анной и попутно, желая себя ободрить, острит над командором. „Без нее, я думаю, скучает командор“. Под остроумием скрывается, как это нередко можно наблюдать, целая проблема. Постоянно присутствовавший при свидании с Анной командор, хотя бы в виде статуи, входит помимо воли Жуана в его жизнь, как свидетель (в его сознание), и мешает его действованиям; мысль об убитом командоре приходит ему в голову, и тогда, желая освободиться от этой мысли, он обращает внимание на несоответствие между тем, каким он здесь представлен в виде изваяния, и каким он был на самом деле. Живого он его не боялся, возможно ли его бояться теперь, когда осталась от него одна искаженная, напыщенная статуя, в которой нет правды. Однако—нет, „дух покойник имел суровый, был горд и смел...“ Здесь прерываются мысли Жуана, осталось что-то недоговоренным не потому, что не хватило времени, а потому, что дальше продолжать было бы страшно, здесь пришлось бы призадуматься Жуану над тем, что он делает в настоящее время, но его желания не идут в эту сторону; события, как он это объяснил бы, помешали ему—появляется Дона-Анна.

Ироническое замечание Жуана о том, что без Доны-Анны скучает командор, относится и к нему и к Анне; от пытливого наблюдения Жуана (ему достаточно увидеть пятку, остальное дорисует воображение) не укрылась скука живой Анны на мо-

гиле убитого. Действительно, придя молиться, Анна прежде всего замечает Жуана и, удивленная его постоянным пребыванием у могилы, говорит: „Опять он здесь“. Уже не будучи всостоянии сосредоточиться на собственных мыслях, она видит у монаха-Жуана эту рассеянность, неспособность молиться (проекция себя во вне). „Я развлекла вас“—этим извинением она еще больше „развлекает“ Жуана. Это qui pro quo было бы смешным, если бы разговор не происходил между убийцей и женой убитого. Приглашение вместе соединить голос моления, кощунственное предложение исходит (мы это запомним) не от Жуана, а от Анны; приглашение статуи в дом Анны является дальнейшим кощунственным актом (рисует воображение), связанным с общей молитвой, от которой так решительно отказывается Жуан. Самая возможность быть с любимой женщиной при убитом сопернике уже подготовлена в сцене поцелуя у Лауры и в замечании Лауры: „Постой... при мертвом... Что делать нам?“ Дон-Жуану присутствие убитого не мешает, от Карлоса легко освободиться, снеся его на перекресток. Насколько внимателен и предупредительно чуток с женщинами Жуан, настолько безразличен он, официален по отношению к мужчинам. В дальнейшем qui pro quo продолжается—Жуан описывает Анну, „как ангела, посетившего гробницу“. Анна слышит не то, о чем говорит Жуан, ей „показалось... Я не поняла“... Ее непонимание ведет к тому, что Жуану приходится открыться, но Анна так же, как Лаура, обращает внимание на окружающую обстановку (практический подход, свойственный женщине): „и здесь при этом гробе!!“ „Если кто взойдет!“ Женщины заставляют задуматься Жуана над действиями его, ведут к действительности, но он не хочет этого. Женщина заставляет осознать действительность и „в начале жизни школу помню я“ (см. Заключение) и в „Евгении Онегине“, в „Пире во время чумы“ и самого Пушкина в Болдине („Домик в Коломне“). Жуан требует смерти перед лицом вдовы убитого им Альвара. Странность положения, интригующая Анну и приводящая ее к тому заключению, что Жуан не в своем уме—трагична, так как в безумных речах Жуана слышится голос проснувшейся совести (то же в „Пире во время чумы“: Вальсингама, когда он раскаивается, признают сумасшедшим). Дона-Анна ничего не

понимает, иронизирует над Жуаном: „Так это вы молчите“, подкрепляя этим правильность своих соображений. Затем, сделав естественное заключение о том, что виной сумасшествия любовь к ней Жуана, она спрашивает, давно ли он полюбил ее.

Дон-Жуан обманывается, для него, живущего мгновеньем, этот ее вопрос имеет только субъективный смысл, только со времени любви он знает цену жизни и счастье. Он ничего не требует, лишь „видеть вас должен я, когда уже на жизнь я осужден“. Фантаст Жуан во все время этого диалога ведет себя гораздо правильнее и больше считается с реальностью (любовь ведет к осознанию действительности—„Домик в Коломне“ и любовь Пушкина), чем практическая Анна, которая даже не знает, с кем говорит, и назначает свиданье прежде, чем узнает, кого же пригласила к себе. Дона-Анна так же, как и Лаура, не преминет упрекнуть Жуана в том, что он во всем виноват, что он развлек Анну, хотя на самом деле Анна первая начала разговор с Жуаном. Темы обвинений, вины все время обрушиваются на Жуана, который легко берет на себя эти вины и потому убегает от сознания тягчайшей вины. За цепью мелких вин таится, разрастаясь, вина основная, ведущая его к гибели. Жуан счастлив, Лепорелло, только что говоривший о добродетелях Анны, тотчас же изменяет мнение о ней и, кстати, осуждает за одно всех вдов—„о, вдовы, все вы таковы“. Такая легкая способность к обобщениям, особенно когда нужно высказаться отрицательно—в духе пошлого Лепорелло. Но есть же хранитель чести, существуют же столпы ходячей морали—и раб Лепорелло, а не Жуан, вспоминает о мертвом командоре. Жуан острит: „он человек разумный и верно присмирел с тех пор, как умер“. Острота Жуана говорит о его агрессивности по отношению к командору, под шуткой, насмешкой проявляется страх. Вместо того, чтобы осознать, Жуан как бы уже празднует победу над Анной, поддавшись пошлости и цинизму Лепорелло, а затем и его суеверному страху, опасению, что „скажет командор“ (ведь оба они одно лицо).

Жуан подшучивает над Лепорелло, заставляет его после его слов о том, что статуя сердится, пригласить ее в гости. В глубине души и у Жуана неспокойно; его восторг, его оживление, его ребячество („я счастлив, как ребенок“) ведет его

на путь к совершению таких поступков, которые должны быть, совершенно непереносимыми для его сознания. После того как Лепорелло испугался, Жуан, еще больше бравируя (испугавшись, но не подавая вида и, может быть, не сознавая этого), зовет статую уже не в гости, а стать у двери. Кощунствуя над убитым командором и соблазняя его жену, Жуан в тот момент, когда это приходит ему в голову под влиянием Лепорелло, доводит свой цинизм до того, чтобы заставить убитого мужа стать у двери дома Анны. Здесь проявляется не „мальчишество“ Жуана, а за мальчишеством раскрывается его сущность, таящаяся в области, недоступной его сознанию (его страх).

Желая доказать Лепорелло, что весь его страх вздорен и бессмысленен, Жуан заставляет Лепорелло сделать нелепость — пригласить статую. На крики „ай! ай!“ Жуан отвечает: „Какой ты вздор несешь?..“ и затем, когда после его собственного приглашения статуя кивает головой, Жуан испуган: „о боже!“.

То, во что не верит сознательно Жуан, во что не может он верить и не хочет верить, существует и в нем и в заключительных словах в сцене с Лепорелло показывает нам, как в душе Жуана, у которого „воображение проворней живописца“, просыпаются и действуют вытесняемые из его сознания чувства вины, возмездия и силы моральные, от которых он, как ему казалось, был свободен. Тот же мотив в случайном появлении священника перед Вальсингамом и телеги перед Луизой в „Пире во время чумы“ — то, от чего убегаешь вследствие трусости, то как раз и преследует, то находит свою жертву. Не убежать от того, чего боишься.

Вспомним только начало этой сцены, слова Жуана: — „Все к лучшему“; нечаянно убив Дон-Карлоса, прибавим, а раньше также нечаянно убив и Дон-Альвара, — Жуан продолжает испытывать счастье, несмотря на пролитую кровь... Но Жуан уходит от этой мысли, убегает от нее (не раскаивается), а стремится к тому, что окружает его, к памятнику командора, к Анне. Совесть его еще не проснулась—она проснется в „черный день“. Не имея смелости осознать своего убийства, оправдаться перед своей совестью, он оперирует с понятием „слу-

чайного", нечаянного убийства, Жуан—жертва случайности, здесь сыграла роль роковая случайность, условия среды, как он сам объяснил бы это. Но в трагедии все детерминировано, как детерминированы и в жизни поступки и слова людей.

4.

Один (Дельфийский идол) лик младой
Был гневен, полон гордости ужасной,
И весь дышал он силой неземной.
Другой, женообразный, сладострастный,
Сомнительный и лживый идеал,
Волшебный демон лживый и прекрасный.

(Афродита).

Дона-Анна лицемерит и с самого начала, кокетничая, не обещает гостю ничего, кроме „печальной беседы",—„слезы с улыбкою мешаю, как апрель" (месяц обмана). Анна говорлива, любопытна, все время рассказывает; Жуан молчалив, ему достаточно видеть ее здесь, а не у гробницы, где только еще накануне испугала его статуя.—„О боже!". Ему не хочется говорить, он предпочитает созерцать ее. Почему? Он этого не знает: мысль о командоре не приходит ему в голову. Анна предполагает ревность у Жуана, т.-е. чувство, которое есть у самой Анны. Дальнейшее только подтверждает то соображение, которое говорит нам, что ревнует обычно тот, кто сам собирается изменить. Анна собирается изменить памяти мужа и потому ревнует и предполагает ревность у Жуана, что значительно, как она думает, повышает ее ценность (она заигрывает с Жуаном). Жуан не ревнует к тем, кого выбирает женщина, но ведь Дон-Альвар купил Анну, к такому мужу ревновать нельзя, хотя Анна старается описать Альвара с хорошей стороны после того, как показала себя несчастной, проданной жертвой. Жуан не ценит пустые сокровища—деньги, он ценит женщину-богиню. Анна кокетничает, отделываясь холодной прописной моралью: „мне вас любить нельзя"; „вдова должна и гробу быть верна", и дальше она восхищается верностью Альвара, Альвар любил ее и был ей верен (снова подчеркивается ее большая ценность). Напоминания о супруге мучают Жуана,

но он не ревнует ее, как это предполагает вдова, связанная долгом с умершим мужем. Жуан мучается раскаянием, может быть, страхом; Анна уже готова принять любовь Жуана:—„полюбив меня, вы предо мной и небом правы“ (Анна оправдывает чувства Жуана).

Драматическое qui pro quo доходит в легкомысленных речах Анны до своего высшего напряжения:—ведь Жуан виновен и перед Анной и перед небом. „Пред вами! Боже!“. Он не смеет, не в силах говорить об этом. „Вы ненавидеть станете меня“. Анна верна себе; как легко пригласила она к себе человека, имени которого она еще не знала, так легко и легкомысленно „заранее прощает она“ поступок Жуана: „Ужасная убийственная тайна“ Жуана ее еще больше интересует, она хочет удовлетворить своему любопытству:—„я страх как любопытна“. „И как меня могли вы оскорбить? Я вас не знала. У меня врагов и нет и не было“, только под конец вспоминает она, что „убийца мужа один есть“. К убийце мужа Анна чувствует вражду, но лишь „по долгу чести“, так как она его не знает. — „Что еслиб Дон-Жуана вы встретили?“ — „Тогда бы я злодею кинжал вонзила в сердце“.— „Где твой кинжал? — Вот грудь моя“. Анна не хочет верить, пойманная врасплох она не может, не хочет этому верить. „Я Дон-Жуан, и я тебя люблю“.—„Где я?.. Где я?.. Мне дурно!“

Дон-Жуан готов всем искупить свой удар, но Анне нужно не то. Один Жуан хочет будто бы пострадать, другая — Анна хочет увериться в том, что ее любят.

Анна заинтересована еще больше, так как вот перед ней, наконец, Дон-Жуан. Мысли Анны и Жуана отвлекались от командора, от воспоминаний об убитом; удовлетворение эгоистических влечений связано с отстранением всего того, что мешает этому удовлетворению. Поэтому же не вспоминал до сих пор командора Дон-Жуан, он все время непосредственен; главное препятствие устранено, Анна ему близка, он дерзает требовать поцелуй — „холодный, мирный“. Практическая Анна удивлена, как мог он рисковать своей жизнью, идя к ней, и как бы ей теперь при раздавшемся стуке спасти Жуана. Но Жуану не страшна теперь и самая смерть, он отдает безропотно

жизнь за сладкий миг свидания, снова забывая для настоящего все прошлое и будущее.

Входит командор, Дона-Анна падает без чувств. Жуан занят мыслью об Анне. „Брось ее, все кончено. Дрожишь ты, Дон-Жуан?“—„Я? нет!..“ (он о себе не думает) „я звал тебя и рад, что вижу“.—„Дай руку“.—Возмездие, подготовленное всем предыдущим, наконец, осуществляется. Жуан не уклоняется.—„Вот она... О, тяжело пожатье каменной его десницы“ (он не думает о будущем, снова только о настоящем).—„Оставь меня, пусти, пусти мне руку... Я гибну—кончено. О, Дона-Анна!..“

Последнее слово Жуана относится к Анне, о себе он знает одно—я гибну. Как от матери, он просит от Анны мирный поцелуй, и в это время входит imago отца—статуя. Но об этом после, это так называемый семейный комплекс.

5.

„Истинный вкус состоит не в безотчетном отвержении такого-то слова, такого-то оборота, но в чувстве соразмерности и сообразности.“

Пушкин.

„Каменный гость“ Пушкина представляет собой некоторое органическое целое, в котором все части соединены и крепко спаяны в один неделимый организм — этот организм, конечно, чрезвычайно сложен и многообразно объединен в своем целом. Кое-какие черты этого организма нами уже раскрыты, но в этой области так много ценного, что следует остановиться на этом еще.

Сначала мы отметим как будто бы внешние связи, которые однако имеют и внутреннее значение спаек, соединений.

Первые слова Жуана (лейтмотив трагедии): —„Дождемся ночи здесь“ (не зная, что он на кладбище) — чудесно связываются с последними словами того же Жуана. „Я гибну,— кончено... — О Дона-Анна“... (мрак вечной ночи). Отдельные сцены построены по тому же принципу, соответствуя развитию тем и связывая начало с концом.

Первая сцена, как я только что упомянул, начинается со слов „Дождемся ночи здесь“ и оканчивается:

> „Ждет ночи—и луны боится, боже!
> Проклятое житье! Да долго ль будет
> Мне с ним возиться! Право! сил уже нет!“

Этими словами нетерпеливого Лепорелло как бы подготовляется окончание драмы, Лепорелло освобождается от Жуана.

Вторая сцена, гость:

> Никогда
> С таким ты совершенством не играла!
> Как роль свою ты верно поняла!.

Сцена оканчивается появлением нового гостя — Жуана, новой игры и роли Лауры от воспоминаний о Жуане к возвратившемуся Жуану. Сам Жуан спасается из ссылки от воспоминаний о командоре и приходит к командору — мстителю, каким-то чудом ожившему.

Дон-Жуан:

> А сколько раз
> Скажи, ты изменила мне
> В моем отсутствии?

Лаура:

> А ты, повеса?

Дон-Жуан:

> Нет... после переговорим!

Жуан убегает от воспоминаний, зачем останавливаться на неприятных подробностях. Отодвигание, откладывание выяснений Жуаном до самого конца трагедии, когда уже поздно (для него характерно).

Третья сцена начинается словами:

> „Все к лучшему: нечаянно убив
> Дон-Карлоса“...

(не мешающая подробность: никаких угрызений совести).

Кончается драматическим эффектом, страхом Лепорелло и Жуана перед кивающей головой статуи: подготовляется трагический исход для Жуана (об убитом нельзя забывать и глумиться над ним).

Наконец, в четвертой сцене Анна:

> „Я приняла, вас Дон-Диего! Только
> Боюсь, моя печальная беседа...

Руку Дон-Жуана-гостя принимает каменная десница хозяина-мужа—и оба они проваливаются (то, о чем старался не думать Жуан, явилось, как невероятная возможность мести со стороны убитого им мужа). Сначала принимает гостя Жуана хозяйка Анна, затем гостя Жуана принимает хозяин, Каменный гость. Всюду являющийся гостем, Жуан — на кладбище, у Лауры, у Анны—встречает, наконец, Каменного Гостя-хозяина, от которого он погибает. (Каменный отец (в земле) и слабый сын — Жуан).

В первой и второй сцене начало и конец проведены как бы на одном уровне душевного настроения, во второй несколько впрочем падает, в третьей и четвертой это падение от кажущегося благополучия к подготовляющемуся роковому исходу более резко намечено и доходит до самого высокого напряжения в конце драмы; опираясь на гласные в последних двух строках: на „у“, „о“ и „а“ и на обилии двух согласных рядом „ст“ „ст“ „мн“ „бн“ „кончен“, построена звуковая характеристика конца „Каменного гостя“.

Оставь меня, пусти, пусти мне руку!
Я гибну—кончено... О, Донна-Анна!

Насколько выразительны ритмы отдельных частей „Каменного гостя“—об этом можно судить, сделав хотя бы несколько анализов тех или иных ситуаций. Вот, например, начало четвертой сцены: Анна, как бедная вдовица, мешает слезы с улыбкой. Обратим внимание на прерывающуюся ее речь с паузами, enjambements:

Я приняла вас, Дон-Диего! Только
Боюсь, моя печальная беседа
Скучна вам будет. Бедная вдова,
Все помню я свою потерю: слезы
С улыбкой мешаю, как апрель.
Что ж вы молчите?

Дон-Жуан ей вторит тем же, он входит в ее ритмы и продолжает.

Глубоко — мыслью быть наедине и т. д.
Наслаждаюсь молча.

Последняя сцена подготовлена в сцене второй и таким образом создается еще бо́льшая связь между частями. То же можно сказать и о связях, существующих между первой и третьей

сценой. Действительно, как во второй сцене Карлос завидует Жуану и называет его счастливцем, так Жуан называет счастливцем командора—мужа Анны.

Как при попытке Карлоса поцеловать, обнять Лауру:

Милый демон!

стучат в дверь и является убийца Карлоса, так и после сорванного поцелуя в четвертой сцене снова раздается стук и входит мститель—статуя командора де-Сольва.

Точно так же переплетаются между собой 1-ая и 3-я сцены.

В первой: —

Достигли мы ворот Мадрида
Меня узнать нельзя.

В третьей — та же ситуация: Дон-Жуан переодет отшельником: его нельзя узнать.

В первой — Жуан как будто боится выславшего его из Мадрида короля (король его помилует).

В третьей — вспоминает и будто бы не боится командора.

В первой — вспоминает об Инезе, умершей от жестокого мужа.

В третьей — вспоминает об убитом им командоре.

В первой — желает кощунственной встречи и знакомства с Анной.

В третьей — желает кощунственной встречи и приглашает командора в дом к Анне.

Во второй — свидание с Лаурой, признанье Карлоса, смерть Карлоса.

В четвертой — свиданье с Анной, признанье Жуана, смерть Жуана.

Таким образом, в этих четырех сценах, как и в стихотворении, первая сцена по содержанию и по строю соответствует 3-ей, 2-ая сцена — 4-ой, и этим достигается такая тесная связь между частями, которой не могут нарушить все особенности ее построения и различные детали, обусловленные различной ситуацией или изменениями персонажей *). Такая четкость плана

*) Первая и третья мужские сцены, вторая и четвертая—женские (любовные) — как бы две мужские и две женские рифмы.

делает эту драму Пушкина вполне законченной, тщательно отшлифованной драгоценностью, где каждая грань, каждая фасетка соответствует другой, лежащей на противоположной стороне, и образует один литой, цельный граненый камень, как в четверостишьи.

6.

От призрака, мертвой статуи, гибнет живой Дон-Жуан, так неотвратимое возмездие постигает его от убитого им и поруганного командора. На свете царят законы возмездия, и преступник во имя справедливости должен быть наказан.

Законы совести удовлетворены тем более, что сам преступник только едва сопротивляется и почти что не возражает.

Можно ли, однако, примириться с таким пониманием „Каменного гостя", можно ли в этом видеть существенный момент всей драмы? Почему гибнет Жуан? Потому что он совершил целый ряд преступлений и кощунств. Почему же совершил он преступления? Если послушать его, то так это „вышло", так сложились события, что нельзя было, невозможно было их не совершить. Из создавшихся положений не было никакого выхода и вовсе не потому только, что Жуан шел путем эгоистическим, путем самоудовлетворения, но поступить иначе ни во время встречи с Карлосом, ни с Анной он не мог. Не потому гибнет Жуан, что он мог совершить преступления, а только потому, что он не мог их не совершить. Как бы он ни избегал их (а он этого не делал), преступления его были предрешены и, конечно, не фатумом, не роком, а определенной особенностью всего поведения Жуана, психическим его строем. Как я уже упоминал, Жуан стремится прежде всего действовать, и действовать, как ему кажется, не из своекорыстных мотивов, а потому что так приходится, следует действовать. Это долженствование впрочем носит характер не каких-либо определенных норм или плана поведения, а диктуется событиями, встречами, положениями (Жуан не свободен в своих поступках и речах). „Случай" приводит его на кладбище, случай знакомит его с вдовой командора, случай сталкивает его с братом командора Карлосом и приводит к убийству, глупый случай заставляет его пригласить статую в дом к его вдове. На все эти случаи Жуан реагирует быстро,

как будто бы уверенно, но на самом деле подчиняясь окружающему. Везде, во всякой среде и во всяком месте, он готов действовать: искать женщину, стараться ее ближе узнать и в то же время не видеть ее такой, какая она есть на самом деле. Жуан, конечно, не может подойти к женщине так примитивно пошло, как Лепорелло, он сумеет увидеть в ней то ценное, чего не увидит его слуга, но, обманывая себя, он обманывает и окружающих женщин. Он бежит от холодных, восковых женщин севера, ищет какую-нибудь живую, хотя бы крестьянку, быстро и непосредственно вспоминает он Инезу; на вопрос Лепорелло, какую отыскивать будут они в Мадриде, он вспоминает Лауру и грозит выгнать в окно соперника. Мысль о Лауре его веселит: (слова Лепорелло) „недолго нас покойницы тревожат". Те же желания пригласить, наоборот, мертвого, убитого командора, т.-е. восстановить ситуацию убитого Карлоса у Лауры — являются ему с легкостью необыкновенной. Такая подвижность, легкость мыслей, беспечные и пугающие других желания — продукт необдуманной стремительности — есть результат невозможности нежелания остановиться на чем-либо, обдумать или понять, осознать до конца положение. Нужно найти скорейший и, главное, удовлетворяющий Жуана выход, не такой, над которым пришлось бы задумываться, а такой, чтоб можно было поскорее действовать — иначе нетерпение, неприятное чувство сдержанной агрессивности которая в таких случаях проявляется в шутках, остротах, как, например, тогда, когда Жуану уже стало надоедать только созерцать Анну перед могилой де-Сольва.

В другом случае, — когда статуя кивнула головой, испугавшийся Жуан не находит другого выхода, как уйти и как можно скорее забыть обо всем, что он увидел. Убежав с места ссылки, где ему, может быть, поневоле от скуки приходилось все время вспоминать о нечаянном убийстве, досадовать и умирать от той же скуки среди холодных, восковых женщин, он тотчас же старается забыть о причине ссылки и делает все то же, убивает, отягчая свою вину, брата командора. Он не хочет выслушать от Лауры, с кем она изменяла ему, он может отложить этот разговор — ему он, конечно, неприятен.

Так, убегая в своей жизни от неприятного, стремясь к приятному, не оценивая ни своего поведения, ни того, с кем он

имеет дело, Дон-Жуан все время должен возвращаться,—как это характерно для импульсов, идущих из бессознательного к действованиям,—все к одним и тем же ситуациям, которые как будто бы „случайно“ возникают перед ним всегда в одной и той же форме *).

Его победы, его счастливые случаи делают его все более и более беспомощным, он оказывается во власти случая, более слабым, а повторяющиеся ситуации, связанные с чувством его вины, которой он не хочет осознать и устраняет из своего сознания, приобретают все большее значение в его душе, и не подчиненное контролю его сознания и не влияющее через сознание на его действия чувство вины усиливается и укрепляется. Много сил, готовности быть на краю гибели у Жуана; но эти силы бессознательно развиваются в нем, и ему не удается ни остановить их, ни осмыслить. Борясь и устраняя окружающие препятствия, безрассудно действуя в каждом положении, Жуан не имеет никакой определенной цели или одну цель—самоудовлетворение, вызванное уходом от страшной ситуации (элемент фобии). Поэтому в своем психическом развитии идет он не вперед, а назад, по пути регрессии, и в заключительной сцене, как и в сцене на кладбище, он—ребенок; от него самого это не укрылось — он „счастлив, как ребенок“. В следующей сцене он снова ребенок — ждет от Анны, в которой он видит взрослого, судию, мать, решения его судьбы, просит от нее „мирный поцелуй“ матери и погибая думает и зовет „мать“ — Анну.

Неспособность осознавать, размышлять, давать себе строгий отчет в своей деятельности заставляет Жуана итти путем бессознательного чувства; слабость интеллектуальных задержек и присутствие задержек, объясняющихся культурным унаследованием, влечет его на путь, по которому он приходит к гибели от того, чему он как будто бы не верит, над чем смеется **). Так смеется человек над своими нелепыми страшными мыслями и подчиняется им, не будучи в силах их осознать. Психоанализ

*) Тип Дон-Жуана, человека, который убегает от пугающих его воспоминаний в действования (extraversio), совершенно противоположен, полярен типу Гамлета, который, наоборот, может только обсуждать, думать и боится действовать (introversio).

**) См. „Тотем и табу“ Freud'а выпуск VI этой библиотеки.

позволяет осознать их и освободиться от них, но для этого нужно признать их своими и раскрыть их смысл. Легкомысленно смеется Жуан над статуей командора и пугается, когда она кланяется — ни одной мысли, ни одного стремления как либо осознать это явление не приходит ему в голову. В бессознательном деятельны и сильны все те примитивные, детские страхи перед табу, которые он так легкомысленно отрицает в своих шутках, думая уверить себя в противоположном. Вот почему, как это и характерно для людей, не сознающих свои действия и поступки, не дающих в них себе отчета, Жуан приходит совершенно не к тем результатам, к которым стремится.

Воспоминание его об Инезе могло бы служить и служит как бы лейтмотивом всей его судьбы: некрасивая, она ему нравилась, но поздно он узнал, что муж ее—изверг. Так же поздно узнал Жуан о себе, о том, какой сильный мучитель совесть (убитый им командор не дает ему покоя), — и как необходимо не убегать от воспоминаний вины, а осознать их и мужественно ее принять.

И как ни избегает и легкомысленно ни разделывается со всеми воспоминаниями Жуан, но ему постоянно мешают и забыть о них и думать о них окружающие события. Получается компромисс — полувоспоминание и полузабвение, делающие Жуана все более слабым, суеверным. Так, например, у памятника командора, задумавшись о де-Сольва и дойдя до мысли — „он дух имел суровый“... Жуан мог бы подумать о том, что он натворил, но появление Анны помешало ему. Убив Карлоса, он уединяется в Антоньевом монастыре, но не сосредоточивается на мысли о совершенном, а находит себе отвлечение в виде Донны-Анны, посещающей гробницу мужа.

Так в постоянном откладывании и в уходе от тех мыслей, о которых следует подумать до конца и привести в связь с этим осознанием свою дальнейшую жизнь, Жуан идет по пути все большей и большей слабости, навязчивого стремления привязаться к каждому явлению жизни, искать действий, но по существу здесь открывается перед нами не настоящая потребность в жизни и деятельности а замена чего-то, что неприятно, другим, приятным, ведущим однако к новым мучениям, подготовляющим его гибель. Жуану не хватает способности

понимать себя, нет желания знать себя, и потому он зорко и едко видит и учитывает все, что проявляют другие, но эта способность обманывает его самого, свидетельствуя о том, что он зорок и в то же время безнадежно близорук — в других он видит только себя, и страх быть обнаруженным, быть раскрытым преследует его все время. Особенно ярко это проявляется в последней сцене у донны-Анны, где все qui pro quo построены по принципу — „на воре и шапка горит". От этого страха, патологического, поскольку он не может подлежать осознанию, поскольку он не спасает Жуана от опасностей, а ведет его, к опасностям, заставляет его самого участвовать в создании страшной ситуации: от этого страха и гибнет Жуан. Жуан гибнет потому, что бороться с закостеневшими табу может только тот, кто овладел своим сознанием и понял все значение табу. Отодвигание и издевательства над табу еще далеко не свидетельствуют о силе героя. Нет этой силы и у других персонажей драмы, и между ними как будто бы сильнейшим, благодаря своей активности, является Жуан. Но есть в драме еще некто, знающий всех, понявший героев; ему понятны все те процессы, которые сковывают и связывают персонажи драмы, это — их автор.

7.

„Der Affekt ist eine naturnotwendige Erschütterung, deren es bedarf, um das Dämonisch—geniale zu wecken".

Paideuma. Leo Frobenius.

Вопрос об imago статуи командора, с которой связана развязка драмы, заставляет нас хотя бы немного остановиться на ней. Отметим тут же, что в иной ситуации, при иных условиях, о которых я говорил в другом месте, статуя, ее мотив, уже встретился нам в „Моцарте и Сальери" в „черном человеке" явившемся к Моцарту и заказавшем ему реквием. Предзнаменования, знаки, которые дает нам окружающая действительность, заставляют нас, поскольку эти знаки — проекция неведомого нам нашего бессознательного, быть суеверными. Но, конечно, не для того только, чтобы указать на суеверный страх, исполь-

зует писатель этот прием, вводя в „Моцарте и Сальери" „черного человека" или статую в „Каменном госте". Писатель со свойственным ему проникновением связывает всю психическую деятельность героя с его проявлениями, страхами, волнениями и действиями, что позволяет самому писателю—Пушкину в итоге таких проникновений расти духовно и многое понять. Этого понимания Пушкин достиг упорной и тяжелой работой над собой, благодаря удивительной способности проецировать во вне собственный душевный мир и воспринимать его критически и осознавать его до возможной для него степени. То же, как мы видели, делал и Гоголь, но продукты такого вынесения извнутри во вне оказываются различными, поскольку различны психические особенности и направленности обоих писателей.

Аффективный момент, чувство удовольствия и неудовольствия резко обозначен во всей личности Жуана. Мне уже приходилось говорить о том, как Жуан уходит от неприятного, я говорил также, как, испытывая страх, который не доходит до его сознания, Жуан строит так называемые „надстройки" и старается в опасных случаях найти подтверждение своим силам, что доставляет ему удовлетворение и тогда он, как ребенок. Лаура его обвиняет, как ребенка, в „вечных проказах", он сам чувствует себя ребенком, получив приглашение к Доне-Анне; он погибает, как беспомощный ребенок, пытаясь убежать при содействии Анны, как бы матери, от грозного отца-мстителя, Дона-Альвара. Тут, в этой сцене, он осознает свою гибель, но так и не доходит до сознания своей вины, снова отвлекаясь внешним и обращая внимание на ощущения в руке (тяжело пожатье каменной десницы) или сосредоточивая внимание на состоянии матери-Анны; это отвлечение внимания на подробности во время тяжелого душевного состояния, нетерпения, страха, есть как бы нецелесообразное сосредоточение внимания на незначительных явлениях — имеет целью заменить одно неприятное для человека восприятие другим менее неприятным или как будто даже безразличным (рассматриваешь пятна на столе, когда указывают на пятна в твоей душе). Жуан очень любопытен, как и Анна, ему все нужно увидеть, у него ко всему чрезвычайно большой интерес,—это любо

пытство, то, что называется страсть к подглядыванию, имеет отношение к инфантильным стремлениям ребенка подглядеть, узнать, что делают взрослые. Поэтому он попадает словно „случайно“ на сцены любви: Карлоса и Лауры, Анны и статуи убитого командора. Совершенно несвязанно внешне и строго мотивированно и обусловленно внутренно с этой потребностью видеть и показывать приглашение Жуаном статуи командора, которая должна присутствовать при любовном свидании его с Анной (пусть статуя убедится, что он большой и сильный *). Бессмысленно и безрассудно приглашая статую, Жуан в то же время вовсе не желает думать об убитом, вникнуть в свои к нему отношения и, как это ни странно, думает только об этом, сам не понимая этого, но заставляя понять это зрителя, и приходит к определенному концу.

Поступки Жуана диктуются его бессознательными стремлениями отреагировать, тогда как в сознание не допускается мысль о том, что он на самом деле делает и к чему идет (внутренняя, а не внешняя мотировка).

И когда выходит не так, как он предполагал, то всему оказывается виной „случай“. Но все случаи в драме носят, как я уже указывал, один и тот же характер и постоянно возвращают нас к определенной ситуации — Жуана, женщины и того, кто обладает женщиной или претендует на нее. Ситуация — известная нам из так называемого детского романа, борьбы сына с отцом из-за обладанья любовью матери. У Инезы муж — негодяй, Жуан не сумел ее спасти. Освобождение матери из-под власти жестокого отца — одна из детских фантазий **).

С другой стороны и в отношениях к Жуану Лауры есть черты матери, она смотрит с упреком на „проказы“ Жуана как будто бы он еще ребенок. Отношение Анны к Жуану еще более покровительственное и материнское: она прощает его наперед, любя его, интересуясь его легкомысленной жизнью и веря в возможность его исправления. Она хочет спасти его от опасностей, как мать, заботится о том, как бы ему вы-

*) См. IX выпуск этой библиотеки статья Freud'a о типе выбора объекта „пострадавший, третий“.

**) См. Freud. Об особом типе „выбора объекта“ у мужчин. Jahrbuch für psychoanal. Forsch. B. II. См. IX томик этой библиотеки. Сексуальные теории.

браться из дома, журит за неосторожность и в то же время восторгается (как мать) его храбростью, его безумием. Жуану, как это очень ясно из его разговоров с Лаурой, нужно убедиться, что она его не забыла, перед Анной ему нужно убедиться, что она его любит. Анна, как мать, могла бы его и судить и наказать, даже, если бы пожелала, убить.

Жуан сомневается в возможности любви к нему женщины и уверяется только тогда, когда перед ним убитый соперник Карлос или командор. Весь во власти своих комплексов и аффектов, озабоченный тем, чтобы убедиться в том, в чем он сомневается, готовый поставить на карту жизнь, существование, только бы избежать мучительных сомнений, Жуан не смел, а легкомысленно безрассуден, и, так как перед ним стоит одна только с ним самим связанная задача, то, не считаясь с окружающими условиями, он производит впечатление сильного и безрассудного.

Так один мой пациент, страдавший боязнью пространства, в окопах, во время жаркой перестрелки, когда люди валились как снопы, ходил под градом пуль, не замечая их свиста, озабоченный только одной мыслью, как бы не перебили всех людей, и мучившийся мыслью, как тогда он один выйдет из окопов. Такая видимость храбрости сделала его Георгиевским кавалером, хотя его бесстрашие было следствием его громадного и смешного со стороны окружавших (если б они это знали) страха.

Подобную ситуацию мы легко раскрываем и в Дон-Жуане в его безрассудстве, диктуемом не отвагой и храбростью: он, например, не решается сказать монаху, что он сам—Жуан, убийца де-Сольва, он не решится показаться на глаза королю, сославшему его в ссылку и т. п., но он творит гораздо более тяжелые и непоправимые преступления, над которыми он вовсе не задумывается.

Жуан — аффективен, не сдержан, легкомысленен, но, прежде всего, он ничем не дорожит, ничто ему по существу не дорого— он легко отдал бы свой

> ... сан, мои богатства, все бы отдал,
> Все за единый благосклонный взгляд!

Он готов легко со всем расстаться—„Покойницы не долго нас тревожат“, даже с жизнью, и она ему не нужна.

Я ничего не требую, но видеть
Вас должен я, когда уже на жизнь
Я осужден.

Это особенно интересное место, здесь в безумных словах Жуан больше знакомит нас со своим отношением к жизни, чем во всех своих объяснениях. Он осужден на жизнь, здесь есть принуждение, не свободное существование, а жизнь как испытание. У Жуана две жизни, две стороны жизни—омрачающая его реальность и удовлетворяющая его наполовину фантазия (увидев пятку, он все дорисует в своем воображении), мешающая ему видеть реальное. Страх перед действительностью заставляет его уходить в фантазию (в область бессознательного), где он встречает вытесненные, как будто бы несуществующие у него в сознании страхи (например, перед статуей убитого).

Он *должен* видеть Анну, без этого он не может жить, жизнь для него осуждение и прощением будет смерть.

Анна отмечает „уваженье“, которое проявляет к ней Жуан: ему ничего не нужно, как только видеть ее (Schaulust), видеть и все время оставаться невидимым (скрываться),—вот вторая черта Жуана: быть незамеченным и показываться, снова компромиссное решение, доказательно раскрывающееся в драме. Жуан, с точки зрения и Пушкина и нашей, не исключительно патологический тип, а нормальный, у которого наблюдаются некоторые патологические особенности, не чуждые и здоровому. Поражает легкомысленность Жуана, его пренебрежительное отношение к вопросу о смерти, к опасностям, которых он не избегает и как будто к ним стремится. Получается впечатление, что он, напротив, ищет этих опасностей, как бы не понимая, что делает, испытывая все время судьбу *).

Основное тягчайшее преступление, о котором он не имеет мужества подумать, ведет его к целому ряду других преступлений, которые и отодвигают и в то же время являются суррогатом основной вины (убийство отца или старца в Братьях разбойниках), см. V выпуск этой библиотеки, работу Freud'а в приложении.

Постоянно окруженный опасностями, он тем не менее иной раз как бы обманывает других, так, он не помнит, кем убит командор де-Сольва. Есть ли это простая ложь, или явление более сложного порядка? Он называет себя Анне доном Диего, что это — тоже обман, выдумка? В первом случае, кроме сознательной лжи, есть еще один момент, мешающий Жуану сказать правду—открыться. Ему и самому неприятно вспоминать о том убийстве, благодаря которому он был выслан из Мадрида. Всякий раз, когда ему нужно вспомнить о командоре, о своем убийстве, ему это неприятно, он отклоняет эти мысли, вина, которую он старается не сознавать, преследует его, всегда подвертывается внешний повод, обстоятельство, благодаря которым он может избежать воспоминания об убийстве.

Так, на кладбище, вспомнив о командоре, он отвлекается увидев Анну, так не хочет он раскрыть Анне чудовищную „ужасную“ тайну, но, как это легко понять из его поведения, эта тайна для него не „ужасна“, с ней, не фиксируя на ней внимания, он может все-таки любоваться и искать встреч с Анной и видеть в ее молитве над могилой убитого то, что кажется ему прекрасным, чего сам он не в силах сделать. Донна-Анна как бы за него замаливает грехи его (мать заступница), и он счастлив, что может убедиться в ее верности мужу.

Что за странная вдова!
Недаром же покойник был ревнив...

Трудно установить другую связь между этими двумя предложениями, как только вопроса. Но зато со стороны чувства Жуана, внутренней работы его души ясно, что первое утверждение относится

За упокой души его молиться
И плакать...

Да, это странно для Жуана, как может Анна так долго горевать об умершем не по ее вине мужа, но не то ли самое делает Жуан, вспоминая Инезу, хотя правда, как выражается циничный Лепорелло

Покойницы не долго нас тревожат.

Это странно, значит, Анна никого другого не любила?— не может быть, чтобы покойник ревновал ее без всяких оснований, нужно во что бы то ни стало дискредитировать, хотя бы частично, мужчину, обладающего или обладавшего женщиной, интересной для Жуана. Так дискредитирует он мужа покойной Инезы, так никакого интереса не обнаруживает Жуан к убитому Карлосу: он вынесет его на перекресток; над статуей командора он смеется, как он смеется над Карлосом, думая, что он еще жив. Мертвые, убитые Жуаном люди не умирают, они живут в его душе и когда-либо оживут и отомстят ему.— Проблема невиновности Анны заинтересовывает Жуана, и он готов проследить, так ли это? Жуану, пострадавшему за вину и не желающему осознать ее, странно, что есть люди, мучающиеся не своей виной и добровольно отказывающиеся от удовольствий. Он не может понять психологии Анны и потому совершенно последовательно придирается к словам монаха— как же она не говорит с „мужчиной“, „а с вами, мой отец“. Это укрепляет его надежды на Анну.

Положение вынуждает Жуана стремиться познакомиться с Анной; как везде, так и здесь Жуан только наполовину проявляет инициативу, всегда и везде следуя за событиями, этим в бессознательном как бы стремясь оправдать „случайность“ основного события—убийство командора. При таком поведении у него всегда есть возможность сослаться на неблагополучное, роковое стечение обстоятельств, и если он этого нигде не формулирует, то это слишком ясно из всего, что развертывается в драме.

Пушкин не сообщает нам, при каких обстоятельствах Жуан бежал из ссылки, но из последующего ясно, что это вышло случайно, так сложились обстоятельства, так же складываются обстоятельства и ведут Жуана к встрече с Анной, к встрече с Карлосом, к тому, что после убийства Карлоса он принужден скрываться в Антоньевом монастыре и видеть Анну; случайно, под влиянием замечания Лепорелло, он приглашает статую туда, куда и сам приглашен—в дом к Анне. Он готов весь мир обнять (показать себя всему миру) и под влиянием аффективного состояния приглашает и те вытесненные из сознания образы—образ-imago отца, который здесь на клад-

бище в виде грозной и искаженной статуи, как он думает, ему уже не страшен.

Однако он боится этой статуи, но старается забыть о ней— „уйдем“...-Но не убежать ему от воспоминаний, и он говорит— „не там... пред мраморным супругом“. Уже с начала 4-й сцены, подготовляя приход статуи, Жуан говорит о командоре, как о живом „счастливце“, и он к нему ревнует Анну: подсказанная Анной мысль, которую затем развивает Жуан.

Сам вспомнив о командоре, Жуан мучается, когда Анна вспоминает об убитом муже. Ему самому легко говорить, не чувствуя, что он говорит о командоре, ведь он для него не связан с раскаяньем, но видеть и убеждаться, хотя бы это было только кокетство, что Анна помнит и старается заставить его думать о командоре и через Анну чувствовать де-Сольва, это для него невыносимо (мать говорит об отце).

Полно вам меня казнить,
Хоть казнь я заслужил, быть может.

(Любовь к Анне ведет к осознанию).

Любовь к женщине помогает осознать действительность и Жуана и самого поэта (см. заключение).

Как в первой сцене убийство омертвило Жуану всю природу и людей в ссылке, так теперь, полюбив Анну, начав осознавать благодаря ей свое преступление, он готов погибнуть от руки Анны, приводящей его помимо его воли к действительности. И он скажет ей все, потому что он должен пострадать, должен получить возмездие. У Анны есть все основания именно так отнестись к Жуану, хотя она и заранее простила Жуана, так как не знала его вины.

И в третьей и четвертой сцене Жуан ищет смерти. Это самоуничижение (Жуан ребенок) и вырастание фигуры сурового духом командора протекает, как дальнейшее развитие „странностей“ вдовы.

Он хочет умереть и быть похороненным не близко, дальше от могилы де-Сольва, у порога, подальше от „этого гордого гроба“ (отца), и когда Анна пройдет мимо, она коснется надгробного камня Жуана легкой ногой или одеждой (обратим внимание на три „ой“ „ою“ в этой строке). Дон-Жуан отве-

чает, изображая то, чего он не мог сделать, если бы он был безумцем, и в его ответе все время звучат эти подавленные агрессивные „с“ и „з“, но нет он не агрессивен, агрессивность запрещена ему в бессознательном после убийства командора и он должен удовлетвориться (регрессия) одним созерцанием и легким притрогиванием (смотреть и трогать), не как прелиминариями к настоящей любви, как это было бы характерно для взрослого, а как последней целью, как он думает, своих стремлений, в чем проявляется детское его отношение к Анне, как к матери.

Свою болтливость

> Когда б я был безумец, я не стал бы
> Страдать в безмолвии...

он объясняет, как характерно для его психики — случаем. Мы уже видели, как приходится Жуану искать оправданий именно в случайностях, в зависимости от явлений его жизни, и чем больше в этом смысле приходится ему приписывать случаю, тем все больше и больше раскрывается в нем отказ от самостоятельности и, из желания найти оправдание, оправдаться перед самим собою. Чем больше ссылается он на случай, тем больше уходит, ускользает почва из-под ног его, и в итоге он делается игрой того случая, который привлечен был сначала для того, чтобы отодвинуть всякую возможность чувствовать вину. (Случай, Дона-Анна, случай увлек меня!).

8.

Счастье Жуан постиг лишь с той поры, когда полюбил Анну, но он не знает давно или недавно—он не знает, с какими процессами в его душе связана эта любовь, так как корни ее в боссознательном, протянулись до детских его воспоминаний, но он этого не знает, не в силах осознать и потому решительно не может ничего сказать о том, как давно он любит Анну, как не мог бы он сказать нам, как давно боится он статуи убитого (комплексы отца и матери). В этом обнаружении непонятных сил вытесненных желаний Жуан страшен Анне.

> Я слушать вас боюсь.

Опасный Жуан в то же время кроток перед женщиной, готов молчать, готов умереть, не питая дерзостных надежд, он сильнее действует на нежелающую сознаться, что и у нее есть дерзостные надежды, Анну; инициатива всегда в ее руках и, успокоенная его „уважением“, Анна сама делает противоположное тому, что ей следовало бы сделать, если бы она в состоянии была бы дать себе отчет в своих словах и действиях. Аффективное состояние Жуана вызывает соответствующее состояние Анны без того, чтобы кто-нибудь из них мог осознать, что они делают — происходят ошибочные для морального чувства их действия, раскрывающие перед нами истинный смысл психики их обоих, смысл, который не доходит до их сознания, потому что оба они находятся во власти чувств. Напрасно более практическая Анна старается осознать положение —

Подите — здесь не место
Таким речам, таким безумствам... Завтра
Ко мне придите; если вы клянетесь
Хранить ко мне такое ж уваженье,
Я вас приму — но вечером позднее...
Я никого не вижу с той поры,
Как овдовела...

Дона-Анна примет Жуана вечером, т.-е. тогда, когда плохо видно, так как она никого не видит с той поры, как овдовела. Таким образом компромиссно (символически) разрешается возможность и принять и как будто бы плохо видеть, т.-е. вечером, так вступает в сделку с совестью и с долгом Анна.

Снова момент безумного решения, снова построенный на трех „з“

(Анна)

Да, завтра, завтра.
Как вас зовут?

В вымышленном имени Жуана, первом пришедшем ему в голову, звучит звуковым образом построенный средний род на „о“ — (оно) он ребенок и в то же время „е“ и „о“ Диего (от бог и день) и криптограмма диавола „Диего де-Кальвидо“,

Эти три „д“ подчеркивают слово диавол, желая подчеркнуть бога Деус (противоположное значение примитивных слов) *).

*) см. Abel, X выпуск этой библиотеки.

точно так же, как в слове Лепорелло есть „лепра“—язва, проказа, есть почти „оторопел“, то, что характерно для пугливого слуги Жуана,— язва, лепра — вспомним его способность судить и относиться к людям и явлениям, заражая их пошлостью. Все эти явления чисто звукового символического порядка раскрываются нам в самом глубоком, основном слое звуковой магии: в могуществе звуков в интимной связи между именем человека и его сущностью. Сравни только имена Лаура, Лавр, о котором говорит она „лавром пахнет“, и она лаурета (победительница), и Анна в звуках своего имени, инфантильное название „мама“ или „нана“. Де-Сольва (освобождать, разрешать) — прекрасная фамилия для статуи и персонажа, связанного с развязкой трагедии (солоно пришлось Жуану) *). Дьявольское Диего де-Кальвидо воплощается в определенном видении, подготовленном в его имени, теперь он увидит, этим кончается фамилия вид-о, (увидит) и третья сцена.

Для того, чтобы все мои построения не показались слишком необоснованными и произвольными, я позволю себе сослаться на случаи, где эта многосмысленность слов, так интересовавшая Пушкина, как истинного поэта, проявляется с неоспоримой убедительностью. Таких примеров можно было бы привести очень много в именах и фамилиях действующих лиц: Евгений Онегин, Гирей, Сальери, Моцарт. Евгений — „хорошо рожденный“, Онегин нега, нежить, Саль—грязный, Морт—мертвый, царт—нежный,—все эти слова найдены и применены Пушкиным с поразительной звуковой четкостью и по-русски и на иностранных языках, с целью сохранить и усилить очарование слов, многосмысленность их и couleur locale. (многосмысленность символа).

* * *

Во всем том, о чем я говорил относительно Диего де-Кальвидо, этого имени и его магического дьявольского значения больше всего поведали бы нам современные Жуану верования в темные силы и в магию, в вызывание духов, в суеверия и т. п. С современной точки зрения, все эти явления представляют чрезвычайно большой интерес, близко подводящий нас к дру-

*) Он же Альвар—авар—скупой, покупает и бережет Анну.

гим, пугающим по своей силе и значению процессам, которые таятся до поры до времени неведомыми в нашем бессознательном. В „Каменном госте“ проблема из области изучения темных сил окружающей нас действительности перенесена во внутрь, в область нашей психической деятельности, в которой и таятся, как это нам теперь понятно, возможности такого проявления чудесного и многого, мало пока еще нам известного. Конечно, одним комплексом отца мало что объяснишь, но, принимая во внимание богатое воображение Жуана, его легкомысленное отодвигание вопроса, который ему нужно осознать, решить и покориться решению, принимая во внимание тот страх, который ведет его прямым путем к тому, чтобы попасться на глаза сначала короля, затем Карлоса, наконец, чудесно ожившего командора, страх, которого он не желает проявлять и который все же проявляется, — принимая во внимание все это и особое состояние Жуана во время объяснений его в комнате Анны, мы видим, как аффективное напряжение его растет: поцелуй дан, Дон-Жуан так увлечен, что не слышит стука, Дона-Анна заражает своим испугом Жуана; Анна только потому может внушить страх, что, как в ней, так и в душе Жуана, все уже подготовлено для возмездия; здесь под влиянием слов другого лица — Анны, как на кладбище под влиянием слов Лепорелло, Жуан пугается статуи. Сам Жуан далек от подобных мыслей, по крайней мере, в сознании, и поскольку сознание его неподготовлено, а в бессознательном он уже созрел для галлюцинации, постольку и появляется статуя, поражающая обоих любовников.

Так постепенно, в ходе развития трагедии, Пушкин подводит нас мало-по-малу к развязке, строго обусловленной внутренними, душевными переживаниями героев пьесы.

За всеми действующими бессознательно, не отдающими себе отчета или благодаря действованию, или благодаря резонированию лицами—скрывается прозревший человеческую душу писатель—один до конца правдивый, честный, не пользующийся своими знаниями и силами в ущерб самостоятельности и естественности отдельных лиц трагедии. Может *) быть, в основе

*) То, что с удивительной прозорливостью отметил Пушкин у Грибоедова в его „Горе от ума“, то, что единственно умным человеком в комедии является сам автор, можно совершенно законно применить и к самому Пушкину.

всей драмы лежит личное переживание самого Пушкина, написавшего эту драму в Болдине, как бы в ссылке (в карантине), но это внешнее обстоятельство даже при той поправке, которую дает нам справка, что Пушкин собирался жениться и мучился разлукой с невестой и т. п.,— все еще дает нам слишком мало оснований для того, чтобы так просто связать психологическую ситуацию героя с психологической ситуацией самого Пушкина.

Еще два слова о последних словах Жуана, в которых проявляется его особенное душевное состояние — рассеянность и беспомощность. Он не знает даже, дрожит ли он или нет, боится или не боится. „Я — нет“, он храбрится, хочет себя обмануть.

Я звал тебя и рад, что вижу.

У дон-Жуана гипнотическая покорность, результат, как мы знаем, отцовского комплекса, покорности [1]), в то же время круг его восприятий чрезвычайно сужен, — он может только чувствовать то, что чувствует загипнотизированный,

Тяжело
Пожатье каменной его десницы.
Оставь меня, пусти, пусти мне руку

и потом, как эхо, он сначала повторяет слова статуи о руке (Дай мне руку), затем повторяется ее же слово:

Кончено — о донна-Анна!..

Этим призывом женщины, матери, как я уже говорил, кончает в момент казни большинство преступников, чувствующих всю свою беспомощность и детскую слабость.

Нестор Котляревский смотрит на Жуана, как на жизнерадостного и беззаботного человека, проказничающего от успеха. Приглашение статуи — мальчишеская выходка, поэтому развязка драмы, появление карающей статуи, грешит некоторой жестокостью; но эта жестокость не внешняя, а подавленная, внутренняя жестокость Жуана, обращенная против него самого — смотреть на нее иначе, значит — воспринимать ее механически, а не психологически. Дело, конечно, не в том, что в „Каменном госте“ имеется такая неубедительная и плоская мораль —

---

[1]) См. Ferenczi в моей книге о гипнотизме.

проказник наказывается, нет, мы имеем дело с очень сложным и проникновенным пониманием Пушкиным Жуана, наказанного не статуей или богом, но прежде всего в нем самом разыгрывающимися конфликтами, которые ищут выхода и разрешения. Это правдиво, глубоко и резко отличается от того, что может дать внешняя, навязанная ситуация, когда дон-Жуан не во-время проваливается к дьяволу. У Пушкина вся трагедия построена на борьбе между внутренней правдой и внутренней неудовлетворенностью слабого человека, желающего казаться сильным и обманывающего самого себя.

Бороться с окружающей действительностью, с обществом, с его предрассудками может только человек сильный, не боящийся прежде всего осознать и увидеть все то, что он сам представляет, и не убегающий от воспоминаний, которых он не в силах осилить и осмыслить. Внешняя сила влечений у Жуана скрывает его внутреннюю несостоятельность и он гибнет не от внешних условий жизни, а от условий внутренней своей, неведомой ему психической жизни. Не мало общего найдем мы поэтому между Жуаном и Вальсингамом, одинаково слабых в их уходе от действительности (ср. „Чернь“).

25/8—22.

ПИР ВО ВРЕМЯ ЧУМЫ.

Небесами
Клянусь, кто жизнью своей
Играл пред сумрачным недугом,
Чтоб ободрить угасший взор,
Клянуся, тот будет небу другом
Каков бы ни был приговор
Земли слепой.

Подобно тому, как „сцену из Фауста“ нельзя рассматривать, как прямое подражание Göthe, так как Пушкину принадлежит лучшее в ней, так в „Пире во время чумы“, основанием для которого послужила Вильсонов трагедия, много ценного, чисто Пушкинского, и нашей задачей являетсь проследить Пушкинские мотивы маленьких драм и в этой пьесе.

Написанный гораздо позже, „Пир“ теснейшим образом связан, как мы убедимся, с тремя предыдущими трагедиями. „Пир во время чумы“ создан Пушкиным в то время, когда его мысль останавливалась на смерти, смерть казалась ему близкой и возможной, его чувства, как это характерно для Пушкина, нашедшие свое лучшее выражение в стансах „Брожу ли я вдоль улиц шумных“, снова и по-другому раскрыты нам в „Пире“; мы знаем, что Пушкин привык „день каждый, каждую годину“ провожать неотступной думой о смерти, но, может быть, больше всего об этих думах говорят нам не разбросанные в его письмах и отдельных стихотворениях признания, а то, что проходит красной нитью через его Болдинские трагедии и затем в его „Пире во время чумы“, где этот вопрос о смерти является основоположным. Пушкина глубоко опечалила смерть Дельвига, в своем письме он предается грустным размышлениям: „Дельвиг умер, Молчанов умер, погоди, умрет и Жуковский, умрем и мы. Но жизнь все еще богата; мы встретим еще новых знакомцев,

новые созреют нам друзья, дочь у тебя будет расти, вырастет невестой, мы будем старые хрычи, жены наши—старые хрычевки, а детки будут славные, молодые, веселые ребята, мальчишки станут повесничать, а девчонки сантиментальничать, а нам-то и любо. Вздор, душа моя... Были бы мы живы, будем когда-нибудь и веселы“. Так принимал Пушкин жизнь и от жизни, а не от себя ждал радостей:

И пусть у гробового входа
Младая будет жизнь играть...

Да будет так. Вот как приемлет жизнь поэт. Все это так, но совершенно непонятно, как некоторые критики могли усмотреть в Вальсингаме, в председателе, человека, который совершает подвиг, как можно слова председателя принять за действие и как можно его трусость и отхождение от реальных бедствий, диктуемое эгоистическими мотивами, рассматривать, как подвиг. Вальсингам так же боится воспоминаний и угрызений совести, как и Жуан, как будет бояться их Сальери после отравления Моцарта, как Альберт после смерти своего отца — барона. Тема смерти объединяет все эти произведения, в которых своекорыстные, эгоистические люди, забывая о других, думают только о себе, убегают от мучительных мыслей и попадают под власть того, от чего думали спастись. Но ни у одного из персонажей трагедий нет возможности радоваться, найти примирение, принять мир, в котором, „младая будет жизнь играть“: до „младой жизни“ им нет никакого дела.

Исследователи обращают внимание на то, что оригинальными в пьесе являются песня Мери, значительно изменененная Пушкиным, и песня Вальсингама, созданная поэтом. Но никто не обратил внимания на то, что Пушкин, выпустив многое из трагедий Вильсона, сконцентрировал содержание, построил вещь совсем по-новому и добился органичности, которой нет в подлиннике.

Прежде всего об органичности этого произведения. Трагедия начинается с того, что молодой человек напоминает о Джаксоне, об умершем собутыльнике:

Почтенный председатель! Я напомню
О человеке, очень нам знакомом,
О том, чьи шутки, повести смешные,

Ответы острые и замечанья,
Столь едкие в их важности забавной,
Застольную беседу оживляли...

Кончается тем, что тому же „почтенному председателю“ Вальсингаму священник напоминает о других умерших, о матери и жене, и он в отчаяньи взывает к душам матери и жены Матильды и мучается воспоминаниями.

Трагедия начинается с воспоминания об умершем весельчаке и шуте, смеявшемся над бедствиями чумы, и по контрасту оканчивается воспоминаниями о чистом духе Матильды и о прошлом Вальсингама. Молчат и умолкли едкие и забавные шутки Джаксона, и заговорил, и зовет Вальсингама голос чистого духа умершей Матильды. Смерть, от которой бегут, от которой ищут забвения пирующие, врывается в их круг и властно заставляет их умолкнуть и задуматься. И в „Пире“, как и в других маленьких трагедиях Пушкина, перед нами развертывается внутренняя трагедия человека, захотевшего забыть, убегающего от тяжелых мыслей и находящего в ужасном момент наслаждения (вспомним дон-Жуана), но мысли его найдут, и будут мучить его и доведут его до отчаянья. Забыть, уйти от мыслей о долге, — не значит осилить их, преодолеть их; отсюда стремление к наслаждению опасностью: бой, как процессуальность, доставляющая наслаждение и связанная только с субъективной целью. Цель субъективная — играть с опасностью, испытывать себя, диктуемая неуверенностью, вернувшееся сознание уничтожит, измучает такого слабого человека, так это было в „Каменном госте“, так происходит и в „Пире“.

Пьеса начинается с компромисса, который предлагает создать на пире молодой человек: будем считать, что Джаксон не умирал, он живет в противоположность тому, что делает Вальсингам, забывая об умерших жене и матери, трусливо уходя от „воспоминаний страшных“.

Итак,
Я предлагаю выпить в его память
С веселым звоном рюмок, с восклицаньем,
Как будто б был он жив.

Но председатель не может с этим согласиться и предлагает (боясь воспоминаний, — мотив страха, нарастающий в трагедии):

Пускай в молчаньи
Мы выпьем в честь его.

Председателю неприятен компромисс, так как в душе его уже слишком много компромиссов, он хотел бы замолчать о чем-то... но молчанье в тоже время для него нестерпимо, в молчаньи нужно думать, думать председателю неприятно, мысли могут довести его до осознания того, от чего он убегает, спасается.

И потому он просит спеть Мери, хотя ему неловко быть нежным, и в тех словах, которые обращены к ней, мы видим, как стесняется Вальсингам предаться чувству или вызвать хотя бы подозрение в том, что он способен на чувства. Вальсингам способен чувствовать, вот почему он пользуется насмешливым выражением с „диким совершенством“, которое в то же время соответствует состоянию души председателя, смеющегося, желающего смеяться над своей слабостью и нежностью (стыд за свою чувствительность — боязнь показаться слабым).

Твой голос, милая, выводит звуки
Родимых песен с диким совершенством:
Спой, Мери, нам уныло и протяжно,
Чтоб мы потом к веселью обратились
Безумнее, как тот, кто от земли
Был отлучен каким-нибудь виденьем.

(Отчаянье ведет к веселью, веселье должно заглушить печаль.)

Интересно отметить тут, что сравнение с „тем, кто отлучен от земли“ в устах Вальсингама раскрывает нам противоположное тому, что он делает на самом деле. Веселье пирующих и есть отлучение от земли, от происходящих вокруг них картин скорби и смерти, — песня не уводит, а приводит к действительности.

Председатель убегает от унылых и протяжных песен грусти и допускает их только как средство для того, чтобы после этого у него еще безумнее вспыхнуло веселье. Грусть, печаль по умершим является таким образом средством еще более оправдать отход от действительных страданий.

Насколько во всем поведении председателя ярко выражены его эгоистические и трусливые стремления убежать от окружающих бедствий, настолько в песне, которую с „диким“ совершенством поет Мери, звучат совершенно иные мотивы.

Умирающая в песне просит возлюбленного не прикасаться к ней, она думает не о себе, а только о нем, молит его позаботиться о себе и обещает ему, что

Эдмонда не покинет
Дженни даже в небесах!

Если бы Дженни заразилась чумой, то и тогда она вся полна забот и мыслей о своем Эдмонде, думает о нем, хочет, чтобы он жил и не подвергал себя опасности заразиться. Дженни любит, и эта любовь ведет ее к самоотречению. Вальсингам никого не любит, думает только о себе и не хочет думать или вспоминать о чуме, об умерших дорогих ему.

Какие же заключения делает председатель из песни Мери? Он просто комментирует нам эту песню и совершенно обходит ту ее часть, которая больше всего касается его и которая больше всего могла бы научить его действовать. Он говорит о том, что смерть уносит людей и не остается никаких следов от их существования, только пастушья песня едва напоминает о них; все проходит, все уничтожается и существует ли что-либо ценное, о чем стоило бы сокрушаться (оправдание отхода от действительности).

Пало столько
Отважных, добрых и прекрасных жертв,
Едва оставил память о себе
В какой-нибудь простой пастушьей песне,
Унылой и приятной...

Дальше он не идет, больше ему не хочется думать, глубокий смысл песни — простой пастушьей песни—не заставляет его задуматься. Он еще не научился понимать „понятный смысл правдивых разговоров“, надо напомнить ему то, что касается его лично, и это сделает священник. Вальсингам может думать только о себе и о своих переживаниях, он способен на упоения, он может испытывать судьбу, но это всегда он и только он. И потому, что он чувствует себя „погибшим созданием“, его влечет к ним; может быть, он мог бы вспомнить о своей

Матильде, о матери, но нет, быстро обрывая цепь мыслей, он переходит к себе, к своим настроениям и занимается ими, анализируя самые чувства, т.-е. опять-таки себя:

> Нет! ничто
> Так не печалит нас среди веселий,
> Как томный, сердцем повторенный звук!

(культ своих переживаний).

Высказанное в такой общей форме положение в одно и то же время делает честь его тонкой наблюдательности и уводит его от горестей, от горя страны, бедствия, которому он может сочувствовать только в прошлом, когда

> раздавались жалкие стенанья
> По берегам потоков и ручьев,
> Бегущих ныне весело и мирно
> Сквозь дикий рай твоей земли родной...

Он бежит от настоящих, жизненных воспоминаний и обращается только к прошлому, а не к тому, что происходит теперь. Так Сальери в другом плане сообщает о себе биографические сведения, так как он глух и нем перед настоящей, не его личной жизнью.

Вальсингам может думать о веселых и мирных ручьях чужой страны, но он не в силах, он не хочет думать о страданиях своей собственной страны. Так в поведении и в рассуждениях Вальсингам уходит от действительности, и в то же время он высказывает самые различные, меткие, эстетические и психологические соображения, — словом, он в состоянии сделать все, показать себя и оценить все, что только не является действительностью, окружающей его, давящей его, заставляющей его не рассуждать, а действовать. В таких рассуждениях он силен, он находчив, он метко выражается, тонко чувствует, но все это решительно бесполезно в том положении, в котором он находится (не действенном).

У самой Мери ее песнь вызывает иные мысли, иные воспоминания:

> О, если б никогда я не певала
> Вне хижины родителей своих!
> Они свою любили слушать Мери;
> Самой себе я, кажется, внимаю,
> Поющей у родимого порога...

Ей вспомнился отчий дом, ей снова захотелось стать прежней, тогда

Мой голос слаще был в то время: он
Был голосом невинности...

У Мери происходит процесс катарзиса, раскаянья, внутреннего очищения, но и ей не хочется претворить свои переживания в действования, в поступки. В переживаниях своих она ищет оплота в прошлом, в невозвратимо утраченных близких ей людях...

Речи Луизы совсем иного характера: она сразу проявляет раздражение и смеется над песнью Мери и считает наличность у Вальсингама переживаний такого рода доказательством простоты его души.

Не в моде
Теперь такие песни! Но все ж есть
Еще простые души: рады таять
От женских слез, и слепо верят им.

Она беспощадна в своей критике, она бичует Мери, которая, как она подозревает

... уверена, что взор слезливый
Ее неотразим, а если б то же
О смехе думала своем, то верно
Все б улыбалась.

Вся эта песня, как она думает, неискренна, она только — орудие женского кокетства. Луиза в своем осуждении, сама того не подозревая, раскрывает самое себя, свои собственные отношения к Вальсингаму, — Мери потому только спела слезливую песню, что

Вальсингам хвалил
Крикливых северных красавиц: вот
Она и расстоналась. Ненавижу
Волос шотландских этих желтизну.

В раздражении досталась и шотландским волосам, т.-е. Луиза подходит чисто субъективно, лично, а она как будто бы претендовала, по крайней мере сначала, на полное беспристрастие и смотрела сверху вниз. В ней говорит зависть и мелкое тщеславие (ревность). Но вот картина мрачной действительности: едет телега, наполненная мертвыми телами,

и Луизе дурно; Вальсингам в свою очередь видит ложь в других, но не видит ее в себе самом.

... в ней, я думал,
По языку судя, мужское сердце. (См. „Домик").
Но так-то: нежного слабей жестокий,
И страх живет в душе, страстьми томимой!

Тут раскрывается сущность Луизы, такая же сущность, как и у самого председателя, но он отстраняет эти мысли и удовлетворен тем, что правильно понял Луизу, он ей даже поможет притти в чувство, но от этого он сам не сделается ближе к действительности и к познанию своего положения.

Мери раскрывается перед нами в своем самопожертвовании, как Дженни из песни.

Сестра моей печали и позора,
Приляг на грудь мою.

Слабая Луиза и теперь не приемлет действительности, это ей снился сон; этот сон — действительность: кошмар испугал ее во сне, тогда как на яву она храбра и как будто не боится ничего и может подшучивать и дразнить шотландскую красавицу — „вот она и расстоналась", (а сама?).

Убегая от чумы, от всяких мыслей о ней, все персонажи трагедии только и делают, что говорят и думают о чуме, даже во сне, даже в обмороках они никак не могут освободиться от этих мыслей. И когда Вальсингама просят спеть:

Вольную, живую песню—
Не грустью шотландской вдохновенну,
А буйную, вакхическую песнь,
Рожденную за чашею кипящей.

Тогда оказывается, что такой песни председатель не знает.

Но спою вам гимн
Я в честь чумы: я написал его
Прошедшей ночью, как расстались мы.
Мне странная нашла охота к рифмам
Впервые в жизни! Слушайте ж меня:
Охриплый голос мой приличен песне...

(т.-е. снова о чуме, от которой хотелось бы им всем уйти).

Спасаясь от чумы, все время только о ней говоря, и думая о ней даже тогда, когда расстаются они друг с другом, пред-

седатель в одиночестве доходит до кощунства, до вызова и пишет гимн чуме, которая дает возможность действующим лицам уходить от действительной жизни. Не считаясь с самой чумой, по крайней мере, не желая с нею считаться Вальсингам думает все время о ней, готов писать в честь ее стихи, только бы как-нибудь от нее отделаться в действительности. Гимн этот, как мы увидим, построен прямо противоположно песни Мери — простой пастушьей песни. „Странная охота к рифмам“ говорит о каком-то бессознательном мотиве творчества Вальсингама, вытесненное проявляется в его гимне.

Гимн этот искусственно и искусно построен, и внешняя его форма лучше, чем внутреннее содержание, так точно, как внешняя форма поведения для председателя важнее, значительнее, чем внутреннее содержание его души.

Внешнее, показное упоение силой сводится только к тому, чтобы найти защиту от зимы и чумы и безнаказанно веселиться. Широкий размах(?) сил, диктуемых отчаяньем, приводит к упоению, к пляске мертвых, к еще большему замыканию в себе, в силу своей слабости, сознания своей слабости и беззаконий. Надо думать, что

> В их сердце дремлет совесть,
> Она проснется в черный день.

Вместо этого отчаянье, благодаря страшным воспоминаниям (Вальсингам обманывает себя), превращает опасность в средство переживаний и творит гимн.

> Есть упоение в бою,
> И бездны мрачной на краю...

И затем, обобщая,

> Все, все, что гибелью грозит,
> Для сердца смертного таит
> Неизъяснимы наслажденья—
> Бессмертья, может быть, залог!
> И счастлив тот, кто средь волненья
> Их обретать и ведать мог.

Поэтому-то

> Хвала тебе, чума!..
> Бокалы пеним дружно мы,
> И девы-розы пьем дыханье—
> Быть может, полное чумы!—

(Страх перед чумой.)

Здесь тот же кощунственный вызов, который бросает Жуан статуе командора, приглашая статую, опьяняясь победой и боясь возмездия (дерзость вследствие страха).

Айхенвальд видит в гимне проявление демонизма Вальсингама, который, впрочем, трудно уловить. Вальсингам, как это понятно, обходит вопросы религии, устраняет вопросы морали и заменяет долг — усмотрением, а мораль—переживанием, но устранить не значит вызывать на бой. В гимне Вальсингама не борьба, а состояние перед опасностью. Мережковский приписывает языческому демону, сладострастному Дионису, песнь председателя, усматривая в женообразном идоле („В начале жизни школу помню я") совершенно произвольно Диониса, а не Афродиту, как это ясно из текста и исторических справок. Языческое здесь прикрывается понятием примитивного изживания, удовлетворения себя, а не понятием оргии в честь бога и высшей силы. В чем же это признание власти чумы, когда признаешь только себя самого и свои „неизъяснимы наслажденья"? просить притти как чуму

К твоей вдове, где завтра буду я,
И стать у двери на часах...

Положение чумы то же, что и статуи — у дверей страж и мститель.

Для того, чтобы сравнить песню Мери с гимном Вальсингама, попытаемся рассмотреть их параллельно.

Начинаются они оба и затем построены по контрасту; первая песня требует отношений к другим, второй—гимн удовлетворяет только самого Вальсингама.

Было время,... процветала В мире наша сторона: В воскресение бывала Церковь божия полна; (прошедшее)	Когда могущая зима, Как бодрый вождь, ведет сама На нас косматые дружины Своих морозов и снегов, (настоящее)
лето	зима
Ныне церковь опустела; Школа глухо заперта; Нива праздно перезрела; Роща темная пуста; И селенье, как жилище Погорелое, стоит;	Навстречу ей трещат камины, И весел зимний жар пиров. Царица грозная, Чума Теперь идет на нас сама, И льстится жатвою богатой; (радость, что скрылась от стихий) Что делать нам? и чем помочь?

нет жатвы Опустошение, горе людей. Если ранняя могила Суждена моей весне, — Ты, кого я так любила, Чья любовь отрада мне— Я молю: не приближайся К телу Дженни ты своей; Уст умерших не касайся; Следуй издали за ней.	есть жатва Недоумение. Нас не смутит твое призванье! Бокалы пеним дружно мы, И девы,-розы пьем дыханье, Быть может, полное Чумы!
не пей дыхания девы Отреченье ради другого — тема: Любовь—(непреходящее) А Эдмонда не покинет Дженни даже в небесах!	пьем дыханье девы Страх заразы от девы,
вечная жизнь на небесах.	гибель от чумы — (отчаяние). входит священник.
Против песни Мери, искренней и правдивой, восстает фальшивая и завистливая Луиза.	Против гимна Вальсингама ложного и напыщенного, вызывающего, восстает старый священник, взывающий к чувству уважения к умершим.
Припадок Луизы, которая принимает проезжающую телегу за сновидение и пугается его.	Волнения Вальсингама, который приходит в отчаяние от сознания своего малодушия и от действительности и глубоко задумывается, но не может помочь себе.
Негр, управляющий телегой.	Светлое видение, управляющее поведением Вальсингама.

Первая часть драмы начинается с предложения молодого человека помянуть веселым звоном рюмок Джонсона, тем же приглашением для пресечения обмороков уже по адресу Луизы, фальшивой и завистливой, начинается вторая часть драмы, приводящая к гимну.

Было бы интересно задержаться хотя бы на короткое время на том, каково по существу различие между песнью Мери и гимном Вальсингама, каким миросозерцаниям соответствуют

первая и второй. Вячеслав Иванов пытается понять миросозерцание Мери, как христианское мировоззрение, а в гимне Вальсингама увидеть языческое. В трагедии таким образом как бы сталкиваются два противоположных мировоззрения и в конце концов побеждает христианское (задумчивость). Конечно, можно возразить против такого толкования, ведь и языческое не есть самоудовлетворение, а культ бога, уничтожение, пожертвование собой для бога — для высшего, не личного.

Наш интерес, однако, от этих рассуждений естественно должен уклониться в сторону самой пьесы, и мы постараемся несколько ближе ознакомиться не с тем, что дано в песне Мери, и что в гимне Вальсингама, а как они даны. С этой стороны вопрос приобретает для нас особое значение и интерес. Действительно, в герое трагедии, в Вальсингаме, нам одинаково даны обе возможности — откликаться и на христианские, и на так называемые языческие мотивы. И то и другое миросозерцание одинаково присуще Вальсингаму, и в пьесе мы присутствуем при борьбе этих двух противоположных стремлений, из которых, однако, ни одно не приемлется до конца Вальсингамом. Он хотел бы быть язычником, стихийно воспринимающим чуму, как божество, но божеством и притом сомнительной ценности является он сам и его переживания, отчаяние толкает его к „Пиру во время чумы", потому что он бежит от „воспоминаний страшных". Он не может поверить до конца в „Святое чадо света", он не достаточно силен, чтобы отвергнуть всякое вмешательство высших сил или „сознания своего беззакония". И тогда, чувствуя все время свою слабость, терзаемый внутренней борьбой, от которой он тщетно пытается уйти, он приходит к компромиссу, к таким поступкам, которые не могут, не должны позволить ему думать о том, что его мучает, и тем не менее все приводит его к этим мыслям, от которых ему не убежать[1]). Себялюбие и любовь к другим борятся в душе Вальсингама, и арена борьбы—сам Вальсингам. Так называемое языческое в нем мы называли бы область примитивных, эгоистических, бессознательных влечений, куда из трусости перед жизнью — чувства несостоятельности — вытес-

[1]) Тоже у Жуана в „Каменном госте", и у барона в „Скупом рыцаре".

няется у Вальсингама все то, что должен был бы он иметь в сознании; сознание же Вальсингама, это—то „христианское“, о чем поет Мери и чего в самой своей сущности не желает допустить до осознания Вальсингам, так как он не хочет, не может, ему неприятно об этом думать (чувство и долг).

Вальсингам - гедоник, автоэротик, строющий целый ряд надстроек для того, чтобы оправдать свои удовольствия и малодушие, должен уступить перед Вальсингамом-сознающим, что он делает. Но в схеме трагедия сводится к тому, что Вальсингам не в состоянии осознать и решиться на что-либо; в последний момент драмы он может и на призыв священника ответить не каким-либо действием, а только словами, и также половинчато, компромиссно выйти из этого положения: он умолкает, он остается погруженный в глубокую задумчивость.

Гедоник-Вальсингам свою слабость оправдывает тем, что действительность жестока:

Дома
У нас печальны; юность любит радость

и в дальнейшем [на страстную, обличительную речь священника, он спрашивает его:

Зачем приходишь ты
Меня тревожить? Не могу, не должен
Я за тобой итти: я здесь удержан
Отчаяньем, воспоминаньем страшным,
Сознаньем беззаконья моего,
И ужасом той мертвой пустоты,
Которую в моем дому встречаю, (все личное)
И новостью сих бешеных веселий,
И благодатным ядом этой чаши,
И ласками (прости меня, господь)
Погибшего, но милого созданья...

Затем ему естественно предстояло бы вспомнить о Матильде, но нет, он отстраняет это имя, он думает о матери, о которой только что говорил священник

Тень матери не вызовет меня
Отселе — поздно — слышу голос твой,
Меня зовущий; — признаю усилья
Меня спасти...

Теперь уже поздно, спасти не удастся и, чувствуя, что виной своей гибели является он сам, при всей невыносимости для себя осознать и понять, так именно подойти к себе самому, он прибавляет

Старик! иди же с миром;
Но проклят будь, кто за тобой пойдет!

Пассивный, здесь „удержанный отчаянием", он боится всякого примера, всякого более решительного, кто пойдет за священником, и он разражается проклятием по адресу той части своей души, которая могла бы подчиниться и последовать за священником и тем отрезывает себе путь (садизм, обращенный на другого, как и на самого себя — садомазохизм — упоение в бою).

Тогда священник напоминает Вальсингаму о Матильде: председатель взволнован, он не может сидеть, он встает:

Клянись же мне, с подъятой к небесам
Увядшей, бледною рукой, оставить
В гробу навек умолкнувшее имя!
О, если б от очей ее бессмертных
Скрыть это зрелище! (ты слаб, чтобы меня принудить).

Вальсингам убегает от мучительных воспоминаний о Матильде; ее отношения к нему его обязывали быть иным, чем он есть, и он чувствует теперь стыд и желание скрыть от нее то, что показывал перед тем всем пирующим: ложь и обман бессильного, отчаявшегося человека.

Меня когда-то
Она считала чистым, гордым, вольным...

Воспоминание о прежней действительности, о том, что было и от чего отошел Вальсингам, впервые заставляет его понять настоящее его положение: (о сознание через женщину)

Где я?.. Святое чадо света! вижу
Тебя я там, куда мой падший дух
Не досягнет уже...

Когда Вальсингам от ложного, искусственно созданного ухождения от действительности вдруг прозревает и понимает свое положение, одна из пирующих вместе с ним — погибшее создание — объявляет его сумасшедшим:

Он сумасшедший:
Он бредит о жене похороненной!

Священник зовет его, увлекает, хочет спасти Вальсингама от его собственного сознания своего ничтожества и слабости.

Пойдем, пойдем...

Но у Вальсингама хватает сил только на то, чтобы осознать свою греховность, и подобно тому, как, уходя от мучительных мыслей, он отдается своим переживаниям

Есть упоение в бою
И бездны мрачной на краю...

так и теперь он остается на краю этой бездны. Для него переживать, это — все, что он в силах сделать, действовать он неспособен. Он может уйти от борьбы, закрывшись, защитив себя переживанием отчаяния, но дальше переживаний он не пойдет. Он останется здесь со своими мыслями, с угрызениями совести, со вздохом о прекрасном минувшем, и потому ему нечего ответить священнику, как только просить его

Отец мой, ради бога,
Оставь меня!

Так останется погруженный в глубокую задумчивость несчастный, сознающий свое бессилие Вальсингам, который хотел обмануть и себя, и других, показав себя сильным, способным бороться, быть выше всего и не видеть того, что удручает, заставляет его и других рыдать и биться над могилами близких.

И он это делал, и с ним это было, но он не хочет, ему тягостно вспомнить об этом, он убегает от этих мыслей, но убегая, отстраняя из своего сознания все то, что его мучает и делает слабым, он вовсе не делается благодаря этому сильным, он только делается обманщиком, лжецом. Он лжет самому себе и обнаруживает трусость, которую не хотел бы обнаружить. Думая уйти от сознания бессилия, он снова приводится к сознанию своей слабости, несостоятельности духовной, и идет все дальше и дальше по пути замыкания в себе самом, заменяя деятельное отношение к окружающим деятельностью внутри себя, которая не находит в его глазах оправдания и которую он тоже не хочет сознавать. Так суживается круг интересов Вальсингама во все время его рассуждений, и через интеллект, через ум, он хочет заставить себя чувствовать и переживать жизнь по-иному, и он уходит в суррогаты действительности,

которые он себе создал взамен настоящей, тяжелой, его удручающей, неприятной ему действительности.

В таком состоянии он не видит никакого выхода, кроме того, к которому он приходит: вечная борьба с самим собой и постоянная ложь, обман себя самого. И снова оживает то, с чем не может примириться председатель, его нет у Вальсингама, и что так прекрасно выразил в своих стихах в тот же период Пушкин:

Прими же, дальняя подруга,
Прощанье сердца моего,
Как овдовевшая супруга,
Как друг, обнявший молча друга
Перед изгнанием его... (памяти Раевской?).

Эти чувства незнакомы Вальсингаму, он может только умереть. У Пушкина, наоборот, овдовела супруга и он может только

И с негой робкой и унылой
Твою любовь воспоминать.

Это прекрасное стихотворение „Расставание“ было написано Пушкиным во время эпидемии холеры и написания им маленьких трагедий в Болдине, и в нем, как мы видим, дан тот примиряющий поэта с утратой выход, которого не может найти и не найдет только себя самого удовлетворяющий и о себе прежде всего заботящийся Вальсингам.

Нежного слабей жестокий,
И страх живет в душе, страстьми томимой!

Это относится к самому Вальсингаму—его отношение к смерти матери и Матильды и его последующая жизнь не что иное, как следствие страха: и вот, отдаваясь страстям, томясь ими, он убегает от страха перед страшными воспоминаниями... Его надуманная, обманная жестокость, отход от действительных страданий, делают его „слабее нежного“.

Страх делает Вальсингама отчаявшимся и в то же время слабым, неспособным принять действительные ценности жизни, он подменяет их

И новостью сих бешеных веселий,
И благодатным ядом этой чаши,
И ласками (прости меня, господь)
Погибшего, но милого созданья...

При такой подмене прежде всего изменяется он сам, и теперь ему ясно, что он не тот, каким был прежде.

Меня когда-то
Она считала чистым, гордым, вольным.

Теперь он грязен, ничтожен и раб своих бешеных веселий и может только уйти и защищаться без надежды спастись от трезвых, правдивых мыслей и мучительного сознанья беззакония своего и не видеть исхода, и не видеть света.

Итти, раскаявшись, назад было бы признаком слабости и малодушия, было бы стыдно; итти по прежнему пути в настоящее время он не в состоянии, но отчаяние растет; священник ушел и через некоторое время пир будет продолжаться снова, еще более отравленный воспоминаниями, еще более безумный, чем до того... И потому будет больше оснований еще дальше уйти от печальной действительности и забыться в веселье, в вине и в разврате... Так окружающая жизнь и люди, как это думает Вальсингам, толкают его к гибели и гибель

Для сердца смертного таит
Неизъяснимы наслажденья
Бессмертья, может быть, залог!
И счастлив тот, кто средь волненья
Их обретать и ведать мог.

Вальсингам к этому неспособен, это только его мечта, это то, к чему он хотел бы притти.

В своем гимне Вальсингам старается строить образы и дает одни только рассуждения, измышления холодного разума, и если есть какое-либо чувство во всем его гимне, то это чувство страха и отчаяния, — страх и отчаяние вызывают „неизъяснимы наслажденья“ и делают Вальсингама беспомощным перед лицом действительности и священника, и особенно в последних словах гимна он показывает, как заражены страхом все его удовольствия, все его наслаждения.

И девы-розы пьем дыханье,
Быть может, полное чумы!

Но „неизъяснимы наслажденья“ таят в себе „бессмертья, может быть, залог“; вот куда спасается от тяжелых мучительных мыслей Вальсингам, но залогом бессмертия являются

10*

не самые переживания на краю опасности, а прежде всего цель, ради которой человек подвергает себя смертельной опасности. Ведь и Вальсингам, идя своим путем, губит и уничтожает в своей душе все живое, что в ней было; ему как будто бы не жаль своей жизни, он готов умереть от чумы, но умереть случайно, если она окажется в „деве-розе“, дыхание которой, быть может, уже полно чумы. Он ждет, он испытывает свою судьбу и пассивен, как ожидающий человек. Его активность подавлена и заменяется надуманной, сводящейся только к рассуждениям, а не к действиям. Может быть, в пылу отчаяния он сделает такое, что даст ему бессмертие, но это выйдет случайно, так сложатся обстоятельства, он подчинится обстоятельствам, но на здоровый, решительный призыв к действиям он отвечает священнику только тем, что его охватывает раскаяние, страх, отчаяние, и больше всего страх и отчаяние,—о каком бессмертии может быть тут речь, и это хорошо понимает обманывающий себя Вальсингам. Снова чувство несостоятельности и слабости. „Может быть, а может и не быть“ делают председателя колеблющимся, трусливым, жалким и он всего боится: быть может, бессмертие, быть может, чума, нет ничего определенного, повсюду сомнения.

Постоянные сомнения и страх все время отравляют жизнь председателю и всюду врываются в его, с трудом построенный, modus vivendi, и сначала и до конца „Пир“ отравлен тяжелыми, гнетущими воспоминаниями и никогда нет настоящих, живых привязанностей, связывающих Вальсингама с людьми.

Председатель начинает с просьбы к Мери спеть „уныло и протяжно“, благодарит за „жалобную песню“, думает о стенаниях, о том, что отважные, добрые и прекрасные не оставили о себе памяти, он видит внешнее притворство и слабость Луизы, он чувствует, что

Охриплый голос мой приличен
песне.

В гимне один страх и хриплое отчаяние и желание уйти, убежать, или отчаявшись, уже не сопротивляться чуме. На слова священника он отвечает исповедью, чем удержан он в „безбожном пире“.

Когда священник напоминает ему о Матильде, он требует оставить

В гробу навек умолкнувшее имя!

при этом он снова видит отрицательное в священнике — его старческую — „Увядшую, бледную руку“, и в себе видит он дурное

Святое чадо света! вижу
Тебя я там, куда мой падший дух
Не досягнет уже...

Так агрессивность Вальсингама направляется на него самого после того, как она была направлена на окружающее и окружающих; он жалеет бесследно погибших, память о которых сохранилась в простой пастушьей песне и не замечает, что еще больше он должен был бы жалеть себя, погибающего бесславно, унизительно.

Но сознавать, это значит еще больше мучить себя, а разве он мало и без того мучается, разве не имеет он права мучить и смеяться над чумой, отнявшей у него и Матильду и мать? Разве он не жертва неумолимой судьбы, над которой ему хочется смеяться (подавленная агрессивность), и смеясь, он смеется над собой и, дискредитируя окружающее, он дискредитирует прежде всего себя самого (тоже в „Скупом рыцаре“ и у Сальери).

Так, попав в заколдованный круг мыслей, Вальсингам не в силах из него освободиться, потому что все, что бы он ни предпринимал, чтобы он ни сделал, все в одно и тоже время служит удовлетворению двойственной цели, уходу от действительности, в котором его удерживает постоянный страх перед этой действительностью. В этом компромиссе чувств, когда наполовину удовлетворяется и то и другое, есть упоение „бездны мрачной на краю“, и теперь уже в этом положении находит он „неизъяснимы наслажденья“ и даже, может быть, залог бессмертия.

Уйти можно было бы, обратившись не к рассуждениям, а к действиям, но председатель, сидящий все время и встающий под влиянием слов священника, снова садится и погружается в задумчивость, из которой ему не выйти. Уйти от всего этого он не в силах, он не в состоянии, и в этом ужас и от

чаяние его положения, которое ему самому, не решающемуся действовать, из страха перед действием, кажется безысходным, и как все слабые люди, он обвиняет условия жизни.

Слабый, жалкий, весь во власти страха, Вальсингам убегает от воспоминаний; это одна сторона человеческой души, эгоистической и ограниченной, но есть и другая сторона, прекрасная и ценная, и ее Пушкин раскрыл нам в „Расставании": это не разлука, как совершившееся, законченное явление, а расставание, продолжающееся, очищающее чувство поэта. Что же делает поэт?

В последний раз твой образ милый
Дерзаю мысленно ласкать,
Будить мечту сердечной силой
И с негой робкой и унылой
Твою любовь воспоминать.

Нет, он не забыл ее, как Вальсингам Матильду, он дерзает, понимая, что делает, будить мечту „сердечной силой", переживая сердцем, а не забываясь и опьяняясь, не заменяя „образ милый" „благодатным ядом" и „ласками погибшего, но милого созданья", а воспоминая ее любовь с „негой робкой и унылой". Сердце Вальсингама мертво, ожесточилось, сердце поэта, его силы, будят мечту, милый образ. Поэт думает о ней, а не о себе. „И для тебя твой друг угас".

Ты овдовела, так как друг твой угас, он умер для тебя, таково чувство поэта; подруга делается вдовой, сам он угасает, но не может угаснуть и продолжает жить она, „дальняя подруга"; сердце же поэта уходит в изгнанье (Мери)

Как друг, обнявший молча друга
Перед изгнанием его.

Примечание. После того, как эта книга была уже сдана в печать, я нашел в только что вышедшем Пушкинском сборнике памяти С. А. Венгерова (1923 г.) статью Н. Б. Яковлев „Об источниках „Пира во время чумы", стр. 93. В этой статье, которая, к сожалению, слишком поздно попала мне в руки, не мало очень ценных и важных наблюдений и материалов. Скажу только о том, что тезис, будто Пушкин сознательно элиминирует из своей сцены все осложняющее ее основную тему — страха смерти, есть, конечно, определенный прием, заставляю-

щий еще сильнее звучать этот страх. Можно согласиться и с тем, что „бессмертье“ у Вальсингама — лишь случайная находка безумца, играющего с опасностью ради самой игры (я называю это процессуальностью, игра происходит вследствие желания магически овладеть вытесняемым страхом).

Заключения в IX-й главе о морали и долге в произведениях Пушкина совпадают с тем, что высказано мною в этой книжке по этому предмету.

Нельзя не согласиться, что героическое в понимании Пушкина (в черновом наброске)

Герой будь прежде человек

означает „человеческое“ коллективное выше индивидуального „героического“, о чем я и говорю в моих „этюдах“.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ.

Безумных лет угасшее веселье
Мне тяжело, как смутное похмелье.
Но, как вино, печаль минувших дней
В моей душе чем старе, тем сильней.
Мой путь уныл. Сулит мне труд и горе
Грядущего волнуемое море.

I.

Душа поэта — огненное начало, потому что жизнь, которую он воспринимает, как жизнь своей души, есть не что иное, как горение (таково древнее воззрение на душу). Все живое горит, сгорает—это тот процесс, который для поэта оживляет, заставляет действовать и людей, и предметы. Пушкин нашел в своей душе этот древний, извечный символ жизни — огонь, пламя видит он во всем, что живет и действует. Везде во всех явлениях жизни, как и в живой душе, Пушкин прозревает огненную стихию жизни, действенную и деятельную.

Такое понимание жизни, как огненного начала, вопреки некоторым исследованиям [1]), Пушкин, конечно, не мог унаследовать от Гераклита, так как и сам Гераклит унаследовал это понимание из более древних, из более примитивных общечеловеческих источников, возвращающих нас к древним начаткам человеческой культуры.

Очищающая сила огня, страстей, опьяняющих человека, способного во имя богов, первозданных стихийных сил природы, жертвовать в оргиастическом возбуждении своим сознанием и разумом, опьянение и подчинение извечным законам мира, в котором возгорание, огонь есть сущность всякого нового

[1]) См. Гершензон. Гольфстрем.

творения, в противоположность холодному трупу, остывшему, беспламенному состоянию, процесс горения и связанные с ним процессы возгорания, пылкости, внутреннего жара, жара любви к миру, — все это открывают нам древние культы, говорящие о деятельной любви к миру, к его проявлениям и к неугасимому огню, зарождающему жизнь. Так, по одной древней индийской легенде, мы только передаем другим врученный нам на время горящий факел жизни, неугасимый светоч из поколения в поколение, и живут, горят новые существа, которым мы передали этот порученный нами огонь жизни. И пока горит в нас огонь, пока бурлят в нас страсти и способны мы любить этот мир,— мы живем, подчиняясь природе, познавая ее через огненное начало жизни.

Данная нам природой огненная душа таит в себе лучшую ценность мира. Сохранить этот пламень неугасимым, пронести его через всю нашу жизнь, — такова задача поэта. Этот огонь у Пушкина божественный Эрос, бог любви, любви к окружающему, связывающий его с миром и с людьми; в окружающем видит Пушкин пламень, в окружающем видит он жизнь.

Горит, вспыхивает и гаснет пламень души—жизнь человека, потому что жить для него, это — гореть, излучать тепло. Если существуют различные виды жизни огня, то огонь души всегда горит и, горя, связывает, обогревает вокруг других, и только в тесных границах отдельного человека, обращенный на него самого, он угасает и делает такого человека холодным и мертвым. Не всякая жизнь огненная, не всякая душа живая, жива душа и огненна жизнь там,

Где все блистает
Нетленной славой и красой,
Где чистый пламень пожирает
Несовершенство бытия (катарзис).

В огне согревающей, дающей огонь жизни сгорают несовершенства бытия отдельного человека, но для этого нужна деятельность, нужна жизнь, отход от себя, от своих узких и душных эгоистических переживаний в область широкого мира людей и природы, иных ценностей, чем „я“. Чистый пламень, сжигающий человека и делающий его живым и сильным, лучше всего раскрыт нам в „Пророке“ Пушкина. Титани-

ческая фигура пророка — сначала слабого и влачащегося в пустыне отшельника, растет и открывается перед нами, как искренняя, глубокая исповедь поэта-ясновидца.

Томимый духовной жаждой, будущий пророк, влачась в пустыне, встречает Серафима. Вокруг пустыня; поскольку в душе его было пусто, все кажется ему мрачной пустыней, и он ничего ценного не видел в мире. Одиночество приводит к жажде духовной и обрекает отшельника на то, чтобы влачиться. Высшая сила — Серафим уже одним прикосновением к глазам позволяет им раскрыться и увидеть ужас его положения. Прикосновение к ушам дает возможность услышать целый мир звуков, содрогание неба о жалком состоянии отшельника, и все звуки, которые производят населяющие и живущие, пока чуждые ему, далекие от него, разобщенные с ним в мире существа; только человеческих голосов, только о человеке он ничего не знает и не слышит. Серафим вырывает грешный язык, „празднословный и лукавый“ — язык болтуна и обманывавшего себя и других отшельника, и, взяв жало змеи, т.-е. силу, рожденную природой, вкладывает в замершие уста (празднословить отшельник теперь уже не будет). Он рассекает грудь и вынимает трепетное (боязливое) сердце и вкладывает в грудь символ жизни, огонь — пылающий, „угль“, т.-е. два мучителя человека: огонь и змея введены в тело влачившегося, томящегося жизнью отшельника; вместо жалкого языка (см. „Домик в Коломне“) — язык Эзопа, который сварил фригийский раб, как антипод Серафима, и вырванный и сваренный язык — „язык враг мой“—жало змеи; вместо трепетного (боязливого) сердца— пылающий огнем „угль“. В таком состоянии окровавленный, изнемогающий, обессиленный муками, пророк может только сказать о себе:

Как труп в пустыне я лежал.

Конечно, огонь в груди еще не делает человека пророком, наличие сжигающего огня еще не предполагает деятельного огня. Он жжет, причиняя страдания только самому отшельнику. Этот огонь должен быть направлен на других, этот язык должен найти „глаголы“, но не те, какие он произносил до сих пор. Тут-то скрыта самая главная, самая важная сторона преображения в действенного пророка. Мало иметь силы, мало

получить их от природы (ведь и Сальери родился с любовью к искусству), надо, как Моцарт, уметь давать, и действительно, когда Моцарт не пожелал отдать черному человеку свой Requiem, то этот Requiem обратился против него и привел его к смерти, сделал его жертвой и трупом. Надо эти силы подчинить богу или природе. Об этом и говорит пророк:

И бога глас ко мне воззвал.

Сравним:

Но лишь божественный глагол
До слуха чуткого коснется,
Душа поэта встрепенется,
Как пробудившийся орел (в „Пророке" — орлица).

Трепещет поэт и пророк, услышав веления высшей силы, так поэт требует от музы:

Веленью божию, о, Муза, будь послушна:

Или в другом стиле, в другой ситуации в „Домике в Коломне":

Кто ж родился мужчиною, тому
Рядиться в юбку странно и напрасно.

Только в подчинении мировым силам природы находит свое настоящее выявление, свою цель душа, огненное начало жизни. Огонь должен жечь „сердца людей". Но для того, чтобы жечь других, нужно решиться сжечь и собственное сердце, нужно гореть огнем окружающего и для окружающего. Горит и „Скупой рыцарь", горит и „Сальери", сжигающий свои труды после бессонных ночей; сжигает свою жизнь, перед чумой, уничтожающей людей, Вальсингам; но не всякое горение, не всякое мучение ведет к жизни, здоровой, согласной с мировой стихией огня. Сжигая себя, обращая огонь на себя, — если мучения источник самоудовлетворения, — сгораешь сам и превращаешься в труп и в пепел, тогда сердца „поростают мхом", и сердца „ужасны", как в „Скупом рыцаре".

Таков и „Дон-Жуан" с его „ужасом" в сердце, с его страхом, который он отодвигает из сознания, готовый умереть, но всегда занятый собою, только переживая свои чувства, пробуя свои силы, в которые он не верит. Так, мраморный, глыбный командор — только орудие в области некультурных бессознательных сил, бунтующего, вызывающего на бой

и гибнущего слабого, жалкого человека. Жуан уже как бы силился что-то осознать, ему уже явился Серафим - Анна, и он сам подставляет свою грудь разящей руке Анны-Серафима. Влачась в мрачной пустыне жизни, он встретил ангела — донну-Анну, но Анна сама слаба и находится под влиянием тех же влечений и своих слабостей, как и Жуан (их обоих влечет к самоудовлетворению); ради богатства продала себя Анна, но ведь дон-Альвар ее любил; она его, конечно, не любила, иначе такое воспоминание помогло бы ей найти правильный выход из положения. Слова о „долге“ прикрывают эгоистические стремления Анны и должны сделать ее еще более ценной и желанной для Жуана. В дальнейшем мы убеждаемся, как мало считается Анна с чувством долга. Долг Анна или обходит, или пользуется им для удовлетворения себя; поэтому не спастись Жуану, он только влечет ее к гибели, призывает гибель и на себя, и на донну-Анну. Трагедия Жуана в том, что он не находит могучего Серафима (действительность) и не хочет быть послушным велению правды (он идет путем самоудовлетворения). Это делает его слабым прежде всего перед самим собою и он умирает от своих собственных страхов, проецируя их во вне, в статуе убитого им командора де-Сольва (наслаждения делают человека слабым).

II.

Таким же слабым делают наслаждения и другого человека, переряженного Маврушей,— поэта, и если в плане трагедии „Каменный гость“ Пушкин рисует перед нами гибель трагического героя, то в „Домике в Коломне“ коллизия разрешается комически, бегством героя с намыленной щекой.

Пародируя высокий стиль поэм, Пушкин в „Домике“, в каком-то особом состоянии пародирует себя, свои собственные произведения, на что уже давно указывали. Всего больше бросилась в глаза пародия на Татьяну Ларину.

Отрывок —

Зимою ставни закрывались рано,
Но летом до ночи растворено
Все было в доме. Бледная Диана
Глядела долго девушке в окно

(Без этого ни одного романа
Не обойдется: так заведено!).
Бывало, мать давным-давно храпела,
А дочка на луну еще смотрела
И слушала мяуканье котов...

сближается со следующим, например, отрывком из „Евгения Онегина“:

Она любила на балконе
Предупреждать зари восход,
Когда на бледном небосклоне
Звезд исчезает хоровод
И тихо край земли светлеет,
И вестник утра ветер веет...

Но об этом я еще скажу потом. Среди целого ряда произведений, которые нашли свой отклик и обнаружение в другом, противоположном, антитетическом аспекте в „Домике“, я особенно внимательно хотел бы остановиться на „Пророке“ Пушкина.

„Пророк“ и „Домик“ такие различные и по своему духу и по направлению произведения, так полярны они по существу, как, конечно, не противоположны Татьяна Ларина и Параша в „Домике“. (описка „Наташа“).

На первый взгляд трудно найти более противоположные по своему характеру произведения, чем „Пророк“ и „Домик“. Однако более детальный анализ, как я надеюсь, раскроет нам много сходного между ними, и прежде всего сходство плана, по которому написаны оба.

Скрывая год написания „Домика“, желая как будто бы скрыть (в шутку?) свое авторство, притворяясь будто бы новичком (поймут или не поймут читатели, каков автор „Домика“?), Пушкин в полном согласии со всем этим скрыл и затушевал образец, послуживший ему для пародии.

В дальнейшем я постараюсь выяснить некоторые причины, побудившие поэта пародировать „Пророка“, и вопрос о том, как следовало бы смотреть на этот акт, если читатели согласятся, что в данном случае мы действительно имеем пародию на „Пророка“. Я не думаю, что такое упрощенное решение вопроса соответствует существу дела. В выдвигании в „До-

мике в Коломне" пародийности указывается лишь внешний, далеко не исчерпывающий произведение признак; „Домик" — не пародия, а раскрытие тенденции, противоположной „Пророку", внутренно обусловленное и облеченное только как бы в форму пародии или шутки. Недостаточное знакомство со всеми материалами не позволяет мне в настоящее время довести сближение и противоположение обоих образцов творчества поэта до такой степени, какой бы мне этого хотелось.

Оставляя за собой право еще вернуться к этому вопросу, я приведу все то, что прежде всего бросается в глаза, когда сравниваешь оба эти произведения.

Замечу, что эпиграф modo vir, modo femina одинаково является формулировкой темы обоих произведений.

Действительно, жалкий, влачащийся в пустыне человек, беспомощный отшельник, лишенный какой-либо мужской черты, из слабой femina, делается могучим—vir—пророком. Пассивное состояние заменяется активным.

В период новых испытаний (30-й год) Пушкин задает себе снова вопрос о том же, как из слабого, мучимого духовной жаждой человека образуется человек сильный. Но теперь, находясь в иной ситуации, он задает себе тот же вопрос, но уже не в плане библейского события, а в плане обычной, бытовой жизни: „что же я — мужчина или баба?"...

Соответственно с этим в „Пророке" — стиль высокий, подъем, библейские выражения, в „Домике" — наоборот, тривиальный, бытовой, снижающий, постоянно срывающийся, пародирующий стиль.

Что же пародируется в „Домике"? Конечно, не отвлеченные направленности души, а интимно, тесно связанное с самим поэтом.

В „Пророке" влачащийся отшельник—femina, делается—vir—пророком. В „Домике" Мавруша — мужчина — рядится в бабу, в кухарку. Мужское в Мавруше проявляется не в силу духовных испытаний, как у пророка, а в силу бытовых, даже просто физиологических свойств ее — стала отростать борода. Психология противополагается физиологии, духовное перевоплощение — физическому изменению (духовный рост физическому обрастанию). Ритуал ограничения — самокастрации.

Пророк активно, деятельно ищет возможности найти правду мужчины — vir, — Мавруша же старается скрыть свое мужское — сойти за женщину — femina.

Стихотворение „Пророк“ начинается с того, что „духовной жаждою томим в пустыне мрачной“ томился отшельник. „Домик“ — с того, что раздраженный поэт влачится в пустыне мнящих о себе людей и обнаруживает томление, скуку, раздражение. „Четырехстопный ямб мне надоел“ [1]). „Пророк“, как и „Евгений Онегин“, как раз написаны четырехстопным ямбом. „Пророк“ влачится в пустыне, поэт в „Домике“ в плане бытовом — „из сволочи (влачащихся) вербует рать“.

„Пророк“ встречается и его выводит на дорогу шестикрылый Серафим, поэт в „Домике“ встречается с рифмами по 3 в ряд (тройные созвучия), т.-е. с шестью, как у Серафима, по числу его крыльев. План небесный „Пророка“ и план земной шуточной поэзии [2]).

Серафим строг, не таков поэт:

> Не бойтесь, мы не будем слишком строги:
> Держись вольней и только не плошай.
> А там уже привыкнем; слава богу,
> И выедем на ровную дорогу.

Труден, полон испытаний путь пророка, связанный с тяжелыми, сверхчеловеческими страданиями и легок путь поэта — „привыкнем“ и „выедем“, ведь „две рифмы придут сами, третью приведут“ и будет всего шесть.

Серафим является пророку на перепутьи, поэт, по контрасту, чтобы избегнуть перепутья, открывает вольный широкий путь трем парам рифм и даже разрешает им глаголы. „Пророк“ весь построен на действиях — „глаголах“ и оканчивается словами и глаголом: „жги сердца людей“; в „Домике“, наоборот, нет приказания, веления, а разрешаются глаголы,

---

[1]) Если каждое из приводимых мною доказательств может быть опровергнуто или подвергнуто сомнению, то в целом, а только так и следует подходить к обоим произведениям, эта полярность, противопоставление делается весьма вероятным.

[2]) Сравни: И внемлет арфе Серафима
В священном ужасе поэт.

которыми поэт почти и не пользуется. В „Пророке“ сжатость, глагол — как выражение строгости, в „Домике“ не „глаголы“, а „разглагольствования“, бытовые разговоры (много вздора приходит нам на ум...)

Так вот куда октавы нас вели!

Противоположное тому, к чему Серафим привел пророка.

Серафим высокого происхождения, он — небесный посланник,—вызывает страдания и преображение отшельника в пророка; Параша, преображающая мужчину в кухарку Маврушу, тоже не низкого происхождения: она „двоюродная сестра супруги гоффурьера“ (сравни Гавриилла из „Гавриллиады“).

После прикосновения Серафима пророк стал зрячим, его глаза открылись, как у „испуганной орлицы“; поэт, переряженный Маврушей, только робко разбирает фартук (высокий и бытовой стили) и боится, как бы не открылись глаза у вдовы.

Пророк слаб и беспомощен после того, как к нему явился и преобразил его Серафим —„как труп в пустыне“ он лежал; Мавруша после того, как он переоделся в бабу, в плане бытовом,—беспомощная и плохая кухарка. „Глас бога“ заставляет видеть и внимать, итти к людям пророка. „Глас вдовы“ заставляет видеть и внимать Маврушу и броситься в бегство (от людей).

Серафим вырвал грешный, празднословный и лукавый язык у пророка; поэт в „Домике“ свой собственный язык характеризует, как своего врага, и далее „фригийский раб“ (антитеза явившемуся из дальних стран Серафиму) на рынке (антитеза пустыни), взяв язык (язык продажный), сварил его (антитеза „вырвал“ и, конечно, бросил; наоборот, в бытовом плане язык— съедобная вещь) действительно, „у господина Копа коптят его“. Коп — коптит, Серафим — срывает, вырывает.

Серафим вместо вырванного языка вставил и вложил в замершие уста пророка „жало мудрой змеи“. Поэт свой язык, свою бойкую форму в стихах характеризует, как александрийский (т.-е. стих Александра Пушкина, о чем см. ниже), которым к тому же он и не пользуется и характеризует оба стиха и настоящий александрийский и свой — Александра [1]).

1) Слово „его“, как говорит Брюсов, относится к октавам, а не к александрийскому стиху и здесь же указывает на неизбежность „незаконченности.

Извилистый, проворный, длинный, склизкий
И с жалом даже — точная змея;
Мне кажется, что с ним управлюсь я.

В „Пророке" с языком управляется Серафим, в „Домике"— сам поэт.

Серафим пользуется мечом и рассекает пророку грудь (план библейский), поэт — Мавруша [1]) пользуется бритвой и сам бреет себе бороду (в плане бытовом).

Пред зеркальцем Параши ч и н н о сидя,
Кухарка брилась.

С пророком не чинятся!

Серафим вынул т р е п е т н о е сердце у пророка и он л е ж и т, как труп; поэт—Мавруша, ощутив с т р а х „с намыленной щекой" (бытовое), испугал старуху и бросился бежать.

Серафим вырывает внутренности — язык и сердце у пророка; поэт—Мавруша в роли плохой кухарки, в плане бытовом, занимается тем же на кухне.

В „Пророке" мучительная, несладкая операция,— у Мавруши „к пирожному припала страсть", а болят зубы, повязалась.

Серафим влагает в грудь пророку „угль, пылающий огнем", поэт собирается в мечтах сжечь трехэтажный дом, построенный на месте прежней лачуги.

Огонь в сердце, сжигает у пророка все прежнее и ветхое в нем, и пророк после того вырастает. В „Домике", наоборот, выросший новый дом хочется сжечь и увидеть на его месте старую лачугу.

Отнимающий все, что было у пророка, Серафим находит свое бытовое воплощение в страхе старухи, как бы кухарка, собравшаяся спечь пирожное, но вздумала о б о к р а с т ь их.

Вот будем мы с обновкой
Для праздника! Ахти, какая страсть!..

Новое перевоплощение в „Пророке" „обновки", „праздника" в бытовом „Домике"; в первом „праздник", во втором

работы" Пушкина, Шуточное понимание александрийского стиха, как стиха Александра в стиле поэмы, наоборот, говорит о з а к о н ч е н н о с т и работы строгого к себе Пушкина.

[1]) Мавруша — уменьшительное от мавр и от Мавра, намек на мавританское происхождение самого поэта.

ирония над праздником. Кухарка, готовящая на огне (пирожное испечь), противопоставлена Серафиму с огнем; воровство,—даванию; печь, печной горшок заменили бога.

Как труп в пустыне лежал пророк; вдова, увидев бреющуюся Маврушу,—„ах, ах“ и шлепнулась.

Упал измученный пророк и нет Серафима, упала вдова и простыл след Мавруши.

До тех пор, пока Серафим не появился перед пророком, он влачился в мрачной, неведомой пустыне, он кое-как существовал; до тех пор, пока Параша не разыскала и не привела своего возлюбленного, мы ничего о нем не слыхали и можем только подозревать, что это сам поэт, сначала „Тамерлан иль сам Наполеон“, оказывающийся затем робкой Маврушей.

Бога глас взывает к пророку, заставляя его действовать: „глаголом жги сердца людей!“ Глас вдовы — „ах, ах“ вызывает постыдное бегство Мавруши.

После своего преображения пророк обходит моря и земли и идет к людям; после того, как открылся обман, Мавруше не остается ничего другого, как бежать за тридевять земель от людей.

Веление пророку — глаголом жги сердца людей — прямо и определенно, оно звучит торжественно и мощно; наоборот, после растерянного, недоуменного окончания — стремления какнибудь поскорее закончить поэму, вполне законен вопрос слушателя, выраженный не библейски-торжественно, а обывательски-просто: „а нет ли хоть у вас нравоученья?“ и тут подступают сомненья:

Нет... или есть: минуточку терпенья...

Мораль, вытекающая из стихотворения „Пророк“: только высшая, бо̀льшая, чем человек сила может перевоплотить, сделать ценным и значительным пустынника, и только тогда его глагол способен будет „жечь сердца людей“.

Нравоучение в „Домике“ в согласии со всем строем поэмы очень просто, житейское, обывательское, на первый взгляд практический совет:

Кухарку даром нанимать опасно.

Опасно придерживаться того мнения, что можно что-либо получить даром; пророк должен был вынести нечеловеческие, уничтожившие его мученья для того, чтобы преобразиться в сильного, в пророка.

В „Домике“, наоборот,

> Кто ж родился мужчиною, тому
> Рядиться в юбку странно [1]) и напрасно,
> Когда-нибудь придется же ему
> Брить бороду себе, что несогласно
> С природой дамской... [2])

Если исключительное самопожертвование и испытания делают человека сильным и громадным в области духовной, подобным библейскому пророку, то, напротив, в плане бытовой жизни Мавруша, уступая своим амурным желаниям, готовая переодеться в женское платье (преобразиться), и не желая понимать, что такие влечения не шутка, не забава, а что они обязывают, идет по пути обмана, рядится в юбку и постоянно боится, как бы не выдать своего настоящего пола. Другими словами, она идет путем компромисса и так и не может разрешить вопроса о том, кто она? С виду кухарка (в глазах старухи), по существу должна была бы быть мужчиной, но это ей приходится скрывать из боязни перед ответственностью.

Так, телом Мавруша мужчина, духом же своим она слабая, не могущая взять на себя обязательств, баба.

Компромиссно решая жизненную задачу, колеблясь и сомневаясь, постоянно боясь упреков и самоупреков и как будто обличая и упрекая других, поэт приходит, наконец, к морали, к нравоучению.

Оно звучит, как решение основной проблемы vir или femina: разрешение очень простое, согласное с природой, исключающее всякое притворство. Требуется правдивость, необходимы правдивые отношения, но об этой правде, об этих обязанностях перед природой забыли поэт и Мавруша — одно и то же лицо, как на это указано некоторыми исследователями.

Такое контрастное, по противоположности изживание и воплощение одной и той же темы, решение вопроса в различных

---

[1]) Сначала было „стыдно“.

[2]) Шуточное выражение — кухарка-дама.

планах бытия,— черта чрезвычайно типическая для Пушкина, на нее указал еще Ходасевич, на нее указываю и я в моих анализах маленьких трагедий Пушкина. Так построены „Моцарт и Сальери“, так в „Пире во время чумы“ построены песня Мери и гимн Вальсингама, так построен сам „Пир“, „Расставание“, „Евгений Онегин“ и другие.

Дьявол с богом борятся, а место борьбы — сердце человеческое, как сказал Достоевский.

Эти два противоположные, исключающие друг друга решения, взятые в разных планах бытия, духовных наших планов, волнующие писателя душевные содержания или темы, расширяют его возможность видеть и позволяют ему провидеть и откликаться на такие явления духовной жизни, которые как будто бы друг друга исключают.

Громадный размах возможностей понять раскрывает перед нами кругозор в его предельных границах, жуткую область тех крайностей (пределов), между которыми мятется и находит свои пути ищущий и обуреваемый противоречиями человек.

Отзываясь и углубляясь во всякое свое побуждение, умея проецировать его во вне, в форме образов, вглядываясь, всматриваясь в них, ища в них правды, художник снова приходит к правильному пониманию себя, а через себя и всего громадного окружающего его мира со всеми его сложностями и запутанностями.

Выходом из этого положения служит деятельность; путь поэта лежит через осознание, критику, регулировку и овладение — к деятельности.

Если „Пророк“ мог привести Пушкина по путям самообольщения и к переоценке себя самого, к самоопьянению, то „Домик“ приводит его к противоположному—„яма-кочка“.

Тряская телега жизни выводит на ровную дорогу простого, здравого утверждения не того, кто думал, но того, кто думая, действовал.

III.

Попробую теперь, замыкая круг нашего исследования, еще раз в самых кратких чертах повторить то, что мною только что раскрыто — параллель между „Домиком в Коломне“ („Домик колом мне“—ирония над женитьбой) и „Пророком“.

Оба эти произведения относятся друг к другу, как тезис и антитезис.

В „Пророке“ — подъем, высокий библейский стиль, в „Домике“ — низкий, бытовой.

Современники Пушкина, например, Л. С. Пушкин, так говорит в своих воспоминаниях о брате: „Когда появилась его шутка“ — „Домик в Коломне“, то публика увидела в ней такой полный упадок его таланта, что никто, из снисходительного приличия, не упоминал при нем об этом сочинении“. Белинский признал „Домик“ блестящей безделушкой.

Если, как я уже говорил, „Пророк“ мог вести Пушкина по пути к самообольщению и к переоценке себя, то „Домик в Коломне“ обнаружил в нем другую, противоположную в нем тенденцию и выводит его, наконец, на „ровную дорогу“. Но для того, чтобы выйти на дорогу, нужно гореть, нужно жить и в том и в другом испытании, раскрывать в своей душе источники (жажды) огненного начала, сжигающего (угль) все преходящее и очищая через огонь свое бытие.

Этот огонь, как стихию живой пламенной души, Пушкин открыл в себе, как извечный символ человеческой жизни, стихии, нашедшей свое воплощение в любви к миру и к человечеству.

Понятно, не всегда и не всюду, где поэт говорит об огне, он понимает под этим душу; огонь у Пушкина имеет прежде всего значение оживляющее, т.-е. динамическое, действенное, а не пребывания (глаголом жги).

Больше того, как и у примитивного человечества, у наших далеких пращуров, огонь у Пушкина связывается прежде всего с половой любовью, как с источником неугасимого бытия, и для него жить значит пылать, воспламенять любовью, зажигать огонь — быть в состоянии любить окружающее, давать ему огонь. Так, в добывании священного огня дальний предок наш видел рождение светлого бога пламени и самый половой акт рассматривал, как акт возникновения, зарождения новой жизни [1]), о чем я подробно говорю в моей работе об „Орнаментах восточных ковров“ (будет напечатана в скором времени).

---

[1]) См. „Сон и миф“ Abraham'a (есть в русском переводе).

За этим огнем, как в символе, скрывается вся многообразная и многоцветная жизнь живого действенного человека.

В книжке Гершензона мы встретим немало примеров такого понимания огня, как источник любви у Пушкина.

Но огонь, как стихия, действенен, и душа-любовь Пушкина действенна по преимуществу. Поэзия тесно связана с душой, с любовью и, как мы знаем, с половой любовью поэта. Половая любовь есть особого рода опьянение, горение (Дионис, суффизм). На очаге, на алтаре, где возжигается огонь жизни, творит любовь поэт и

... Пускай толпа его бранит
И плюет на алтарь, где твой огонь горит...

Сексуальная жизнь, освобождение сексуальной любви, Эроса, которого требует природа, явлено и понимается поэтом совсем не так, как толпой. Как зиждитель новой жизни, как начало стихийное, любовь позволяет знать поэту в мире то, чего никогда не узнают

Духом хладные скопцы.

Соприкосновение с реальной жизнью, связь с этим миром устанавливается через любовь к женщине, через зрелую половую жизнь, связанную с завершительной стадией развития человека, но не только его физического, но и духовного развития.

И пусть у гробового входа
Младая будет жизнь играть.

Да будет (пусть) „младая“ новая жизнь! свободная от личностных, эгоистических мотивов душа поэта приемлет новую жизнь, как новое горение зажженных, светочей и потому свято для него все то, с чем связано прежде всего новое возгорание жизни — алтарь, жертвенник, лира (женские символы рождения). Все эти символы, все эти орудия его действования, его культа, даны в мире в живом, огненном начале души поэта, и он видит их в той, которая творит новую жизнь, — в женщине, и когда

Молчит его святая лира,
Душа вкушает хладный сон,

женщина, муза, богиня вызывают к жизни его творчество: этот алтарь жизни, эта та, перед которой готов раскаяться и

молчать, лишь созерцая ее, как Жуан, встретив в ней вечно женственное, мать жизни прежде всего.

Прекрасный образ такой матери, вечно женственной, Пушкин дал в своей Татьяне; образом женщины, его будущей женой, полны его мысли, когда в Болдине, в насильственной разлуке с невестой, он пишет „Домик в Коломне“ и целый ряд маленьких трагедий и стихотворений.

Отделавшись от мучительных колебаний, сомнений и страхов — этот дважды „15-летний паж“ после всех сомнений нашел, наконец, путь к творчеству через женщину, как когда-то его „Пророк“, а не как его „Евгений Онегин“. Потрясенные явившимися в их жизни видениями, они могли: один (Пророк) встать и пойти по настоящему творческому пути, другой (Онегин) продолжать с тоской и унынием в сердце блуждать по свету, не находя себе приюта и покоя (тоже ср. „Цыганы“, „Кавказский пленник“ и др.).

Катартическое значение „Евгения Онегина“ и „Домика в Коломне“ не вызывает никаких сомнений. В обоих этих произведениях больше автобиографического, чем это можно было бы доказать.

Если бы взять и рассмотреть „Евгения Онегина“ с точки зрения modo vir, modo femina, то нам открылись бы многие, чрезвычайно интимные стороны, поддержанные и снова воскресшие в „Домике в Коломне“. Поражает одинаково решительность и сила, мужество Татьяны и Параши, самостоятельность их, власть над мужчиной,— и там и здесь женщина—центральная фигура произведения. Но еще больше, может быть, остановит наше внимание то, что и та, и другая женщина—простые „бедная Таня“ и „простая, добрая моя Параша“, обе мечтательно связаны с природой — природой-матерью, что не мешает им трезво и здорово смотреть на окружающее. И какими искусственными, капризными, своенравными и мало самостоятельными представляются перед ними Онегин и Мавруша, переодетый мужчина. Вспомним, что и об Онегине, о женственном Онегине, Пушкин сказал при прочих равных условиях то же, что и о Мавруше. Евгений перед зеркалом проводил по крайней мере три часа.

И из уборной выходил
Подобно ветреной Венере,
Когда, надев мужской наряд,
Богиня едет в маскарад.

Всегда переодевания „несогласные с натурой“, как несогласно с природой то, что „перед зеркалом Параши“ вдова застает бреющуюся Маврушу.

„Алеко“, „Кавказский пленник“, „Евгений Онегин“,— все они представляют собой слабых, ущербных людей, всеми ими играют страсти:

Играли страсти
Его послушною душой!
С каким волнением кипели
В его измученной груди!

Таковы своекорыстные, мучающие себя люди, обратившие свои переживания и огонь страсти на себя самих и потому мучающие других без надежды найти когда-либо выход. Конец Евгения Онегина можно усмотреть, возможно, в „Домике в Коломне“— Онегин снова убегает от женитьбы.

Совершенно иное происходит с человеком, когда он, подчиняясь сверхличной стихии, мировому огню — Эросу — отдает себя, тогда, и это характерно для Пушкина: человеческому

Сердцу женщина являлась
Каким-то чистым божеством.

О том, какой является эта женщина — алтарь или жертвенник огня — в начале жизни, в период преимущественно нарцистический и самоудовлетворения, об этом Пушкин прекрасно сказал в стихотворении „В начале жизни школу помню я“: он убегал в великолепный мрак чужого сада, там

Нежила меня дерев прохлада,
Я предавал мечтам мой слабый ум,

т.-е. уходил от реальности и, как и Сальери, типичный эгоцентрик (эта сторона души поэта — Сальери испытывает те же переживания),

Все наводило сладкий некий страх
Мне на сердце, и слезы вдохновенья
При виде их рождались на глазах.

Там в этом чужом саду два идола, два „чудесных творенья“ мужчина и женщина — два инфантильных бога (imago) — отец и мать — влекли его волшебной красотой.

Один (Дельфийский идол) лик младой
Был гневен, полон гордости ужасной,
И весь дышал он силой неземной.

Этот гневный, гордый, с неземной силой идол — мечта об отце, другой — женщина, богиня, Афродита — богиня любви— мать.

Женоподобный, сладострастный,
Сомнительный и лживый идеал.

Волшебный демон—лживый, но прекрасный.

В согласии с этим в „Каменном госте“ Карлос называет Лауру „милый демон“. Эти статуи снова оживают в „Каменном госте“ Пушкина; гневной, полной гордости ужасной и с неземной силой оказалась статуя Командора, над которой Жуан пытался посмеяться, как в „Домике“ посмеялся над всеми и всем Пушкин, так осмеял моральную силу убитого им де-Сольва Жуан. „Сомнительный идеал“ донна-Анна на гробнице мужа представляется ему:

И мнится мне, что тайно
Гробницу эту ангел посетил.

„Мраморный кумир“ отцовский комплекс наводил сладкий некий страх; эту сладость и этот страх испытал на последнем свидании с Анной Жуан,— одна из сторон души самого Пушкина.

От живой женщины, которую Пушкин характеризует, как свой идеал позднейших лет,

Смиренная, одетая убого,
Но видом величавая жена,

хранившая строго надзор, молодой Пушкин убегал в область мечтаний и мраморных статуй, которые он оживлял в своей фантазии, потому что его

Смущала строгая краса
Ее чела, спокойных уст и взоров
И полные святыни словеса.

Дичась ее советов и укоров,
Я про себя превратно толковал
Понятный смысл правдивых разговоров.

Няня Пушкина? Арина Родионовна и ее простая правдивая душа, связанная с древними укладами жизни и два идола — иноземные статуи — чудесные творений соблазнительной, неведомой жизни офранцузившихся взрослых с их аффектированными переживаниями — гневом и страстями. Спокойная мудрость представительницы народа в скромной лачужке и изысканная, праздничная ночная жизнь великосветских идолов в трехъэтажном доме, который хотелось бы сжечь, чтобы снова вернуться к простой, глубокой мудрости народа (в лачужку).

Так, снова прикоснувшись к родной земле, черпает Пушкин духовные силы и начинает понимать смысл слов, которых он не мог понять, пока у него был „слабый ум" и он только превратно мог толковать смысл „правдивых разговоров".

Снова через женщину пришел он к простой, извечной правде человечества, к правде, которая дает возможность жить и чувствовать свою связь с землей. Мишура, наряды, маскарады, праздники отжили свой век, теперь Пушкин обращается, в последний раз посетив

свод искусственный порфирных скал,

к реальной жизни, к действительности. Этот период знаменуется после большой внутренней работы обращением его к простым бесхитростным — „повестям Белкина", отходом от рифмованной поэзии и непосредственной связью с настоящей, живой действительностью.

О школе в начале жизни вспомнил Пушкин; только теперь эта школа могла быть осознана и сознательно введена в духовные богатства поэта, древний культ огня, далеких и близких нам пращуров принят Пушкиным в сокровищницу духа. Теперь, среди людей, в настоящей, не измышленной действительности, он может обнаружить и сказать обо всем, не прикрашивая, не впадая в искусственный пафос; мудрая жена научила его простой, содержательной и от сердца идущей речи и очистила его от того „похмелья", которым жил он в великолепном мраке чужого сада,

Безумных дней угасшее веселье
Мне тяжело, как смутное похмелье.

Теперь он нашел свой сад, и в этом саду нет иноземных кумиров, нет искусственных сводов порфирных скал. Дешевка и показная французская пышность и блеск заменились глубиной и серьезностью настроения:

В последний раз твой образ милый
Дерзаю мысленно ласкать...

Этим чувством, этим настроением отмечены маленькие трагедии Пушкина, в них он расстается со статуями, с искусственностью порфирных скал, с мраморными героями и в действительной жизни находит, наконец, то простое, мудрое и глубоко связанное с его душой, что дано велением природы, а не собственными произволениями или измышлениями и чуждыми ему, посторонними влияниями.

Теперь понятным становится смысл правдивых разговоров мудрой жены и то, что он ищет и находит правду, правду жизни, а не наркоз вдохновения и мечты. Пушкин приходит к старой и снова новой для него действительности.

Так замыкается круг в развитии поэта. Освободившись от всего искусственного и ложного, от всего того, что давали навязанные извне влияния, чуждые его сущности, он возвращается к родному пейзажу в „Осени“, к родной жизни в повестях Белкина и, отбросив все придуманное и показное, раскрывает нам глубину своей огненной души, которая созрела, наконец, до настоящей оценки

Понятного смысла правдивых разговоров

природы, как матери всех живущих на земле (от эгоцентризма и эготизма к сыновству и чувству братства со всем человеческим, происшедшим от одной матери - земли). Эта связь с землей, с русской землей, делает поэта национальным, эта связь с человечеством делает его одним из мировых писателей с неумирающей душой. Душа Пушкина в заветной лире пережила его прах и избегла тленья; мелочи и волнения светской жизни привели тело Пушкина к гибели. Но огонь его творчества неугасим.

Таким образом, в „Домике в Коломне“ мы видим, как поэт в творческих исканиях находит выход из тяжелых внутренних коллизий. В форме игривой поэмы-шутки, которая начинается с воинственных приготовлений и кончается неожиданно нравоучением, поэт нашел разрешение (в плане бытовом) в формулировке —„кухарку даром нанимать опасно“. Теперь, почерпнув силы и все еще не „разделавшись“ со своим внутренним разладом, Пушкин обращается к сценам из всемирной литературы, и перед нами встают последовательно образы „Скупого рыцаря“, „Моцарта и Сальери“, „Каменного гостя“ и через некоторое время „Пира во время чумы“.

В этой тетралогии, в четырех трагедиях, объединяющим чувством является страх, страх в самых разнообразных своих проявлениях у различного рода персонажей.

„Скупой рыцарь“ боится утратить свои богатства — источник его вдохновений и могущества, не в силах отказаться от своих богатств, хотел бы и после смерти стеречь и охранять от живых свои сундуки. Для себя, а не для других, скопил он свои богатства; сын не лучше отца. В жизни поэта: страх потерять свою самостоятельность, свое вдохновенье, свою золотую свободу,— мысли о себе, как бы не лишиться всего.

„Моцарт и Сальери“, щедрый и скупой, богатый духовно и бедный духом; забывающий о себе и только думающий о себе. Ценящий все и всему завидующий. Оживляющий и убивающий. У Сальери страх потерять свою „глухую славу“. В жизни поэта: борьба между двумя сторонами его души— Моцартом и Сальери. Моцарт женат, имеет ребенка, Сальери вдов, бездетен, бесплоден.

„Каменный гость“. Жуан стремится к женщинам, но не уверен в успехе; нужно все время убедиться в том, что выйдет, что будешь победителем. Страх перед воспоминаниями заставляет убегать от мыслей и уходить в действования. Отвлекаться окружающим и погибнуть от того, чего избегал: то же в жизни поэта.

„Пир во время чумы“: страх перед реальностью, уход от нее из боязни перед настоящим горем, игра в опасности, наслаждения, связанные с гибелью. Неспособность действовать. Совершенно непонятно, почему некоторые исследователи, на-

пример Яковлев, считают возможным для Вальсингама выход из задумчивости в деятельности, направленной на служение страдающему человечеству не во имя христианского, а общечеловеческого служения — это остается загадкой. Вальсингам не действующая, а только переживающая сторона великой души ее творца.

Страх—-чувство, приводящее человека к узкому замыканию в себе, к себялюбию, ограничивающему мир и отравляющему существование. Страх выявляет самые низменные стороны человеческой души. Жуан пытается перед гибелью думать об Анне, но скорее отвлекаясь, как это ему свойственно, от страха, чем привлеченный ее судьбой, это понял в „Шагах командора“ Блок. Отношение Жуана к статуе обнажилось уже в том страхе, который он испытал, когда в ответ на его приглашение, статуя поклонилась.

Этот страх, конечно, по различному проявляется, у всех перечисленных персонажей трагедий. У барона — скупого рыцаря — страх потерять золото, источник его силы и вдохновения, страх, делающий его жалким лжецом перед герцогом, страх, который мучает его и отравляет его радости в подвале перед сундуками. Страх и сомнения у Сальери вызваны опасениями за свою „глухую славу“: он боится ее потерять. Сальери способен на сделки с совестью, боится, как бы Моцарт не понял, что он ему готовит, сомневается и боится. Жуан боится мыслей, воспоминаний об убийстве командора, уходит от воспоминаний в действования, уверен, что он свободен от страшных мыслей и гибнет жертвой своего страха.

Вальсингам боится реальности, реальных страданий и необходимости забыть о себе во время общего бедствия. Отчаяние характерно для Вальсингама, сомнения мучают его, он не в силах итти за священником, но он не может противопоставить ему такого миросозерцания, которое его удовлетворило бы. Безвыходность положения, страх и мучительные сомнения, вот что объединяет все эти произведения и эти состояния — продукт узко эгоистических стремлений героев трагедий: они думают только о себе, думают о том, как бы спастись, уйти от реальности. У всех у них нет любви к другим, они только и думают об удовлетворении себя, своих собственных потребно-

стей, они не связаны, не чувствуют, не осознают своей связи с обществом, с другими. Даже Моцарт, щедрый, дающий, творящий для музыки, испытывает страх, когда он ушел в себя, когда не захотел отдать „черному человеку“ написанный для него Requiem.

Какой же выход из такого положения? Будь прежде всего человеком, освободись от личного, отдавай, потому что, отдавая, богатеет человек, и беднеет, если он скупится, удерживает для себя; тогда-то и появляются сомнения и страхи, еще более уничтожающие человека и ведущие его к гибели как к моральной, так и к физической.

Сомнения мучают Пушкина, он не в силах решить вопроса своей жизни, о женитьбе и невозможность для него найти выход в реальности, громадное напряжение сил внутренних конфликтов, борьбы—находит выход в творческом процессе [1]). Здесь, в творческих достижениях, как в деятельности, в которой он чувствует свою власть, свое могущество, где он в силах овладеть положением (магическая деятельность) и связаться с необходимостью, диктуемым самим произведением (этапы этого овладевания —„Домик“ в первоначальной редакции с обилием личного и в окончательной, освобожденной от личного и затем трагедии) — через это подчинение (через влияние образцов) еще больше подчеркивает элемент необходимости; идя навстречу подчинению разумному, необходимому, осознанному и объективно ценному, Пушкин выходит на „ровную дорогу“. В этом творческом подъеме, в этой удивительной по своему творческому напряжению эпохе в достижениях поэта, поражают громадные духовные силы, могучая деятельность Пушкина.

Силы, которых нельзя использовать в действительной жизни, вследствие карантинов и холеры в Москве, вынужденного пребывания в Болдине, силы эти находят свой выход в творческих достижениях поэта.

Чем ночь темней, тем ярче звезды...

В трудном положении, при ограничении, в тяжелых условиях жизни ярче светятся и горят затаенные, глубокие, неотступные, требующие своего разрешения вопросы, жизненные вопросы...

---

[1]) См. мой доклад на Психоневрол. съезде 1923 г. „О детских играх“.

Пушкин решает их с той искренностью, с той честностью, которая возможна только для гения, вот почему не мог он закончить, напр., „Евгения Онегина“, так как Онегин—только этап в жизни Пушкина, его двойник, в котором не мало того, чего нехватало самому поэту... В „Домике“ есть Татьяна Ларина, Параша (Наташа) блуждающий Евгений, теперь ряженная Мавруша, переодетый мужчина, приводящий поэта к осознанию комического, шуточного положения, его проказ и к осознанию серьезного в жизни.

Выход из такого положения, которое не удовлетворяет поэта, выход к жизни, к людям, не к себе самому, а к коллективу, к природе, к правде, характерная черта для всего мировоззрения Пушкина.

В его вечно живой душе сталкиваются и борятся противоположные стремления, которые находят свое выявление в его творчестве, при чем не „задумчивость“, не процессы, ведущие его к сомнениям, выступают на первый план, а удивительная способность увидеть, осознать и воплотить и ту и другую крайность. Контрастные положения привлекают внимание поэта; на-ряду с положительным решением темы, мы очень нередко встречаем и противоположное решение (см. Ходасевич относительно петербургских повестей Пушкина). В „Домике в Коломне“ мы имеем произведение, в котором с иной, новой стороны освещается перед нами „Евгений Онегин“ (образ Татьяны и, может быть, самого Онегина), „Пророк“ и многие другие [1]). Но такой подход, конечно, диктуется не произволом, не шуткой, это не пародия и не каприз поэта, а диктуется необходимостью. Необходимость, а не произвол ведут поэта по определенному пути и к определенным достижениям. Все детское, ребяческое, хотя бы и в пышных формах представленное и найденное, преодолено поэтом для того, чтобы стать больше; для того, чтобы вырасти есть один только путь: путь освобождения себя от личного. Этот путь культурного преодоления связан с ростом личности, дает силы и прочный фундамент для всей деятельности. Возможность задержки, отодвигания момента удовольствия, знаменует собою в психической жизни расцвет высших достижений. Такой путь прошел в Болдине Пушкин.

---

[1]) Например, „Граф Нулин“.

„ЖЕЛАНИЕ“

как магическое стихотворение Пушкина.

I.

„С 1818 года в творчестве Пушкина наступает период преодоления воздействий на него Жуковского. Пушкин видит в Жуковском только своего учителя, а не образец для подражания. Недаром в „Руслане и Людмиле“ Пушкин пародирует его „Двенадцать спящих дев“.

Позже в „Евгении Онегине“ Пушкин вкладывает в уста Ленского стихи напевного стиля.

Куда, куда вы удалились,
Весны моей златые дни?
Что день грядущий мне готовит?

Отголоском увлечения стилем Жуковского является стихотворение „Мне вас не жаль“ (1820 года) с его повторениями и вопросительным кадансом. Таково же „Желание“ (1821 г.), где стилизация под прежнюю манеру чувствуется и в появлении имени „Эльвина“ и в системе лирических вопросов.

Приду ли вновь поклонник муз и мира,
Забыв молву и жизни суеты...

Но характерно, что особых приемов разработки вопросительной интонации, какие мы наблюдали у Жуковского, здесь нет (Эйхенбаум). Стихотворение „Желание“ говорит о страстном желании поэта вновь увидеть, о неодолимом желании человека, которого гнетет окружающая жизнь и который ищет, хотел бы вернуться в иную страну, в тот край, где все так прекрасно и куда влечет душа, полная сладостных воспоминаний. Осуществить эти воспоминания, снова вернуться в страну

прекрасных переживаний, вот чего желает, чем томится уставшая в треволнениях жизни душа поэта.

Но что же это за край? Край Эльвины, край веселого Салгира... Он рисуется перед глазами поэта, как фантастический мир родной, милый, живой, куда он стремится и где хотел бы он „заснуть душой на лоне мирной лени“.

Какое-то волшебное стремление оживить вновь прошлое, магически разбудить прошлое, — прошлое, которое знакомо только одному поэту, о котором знает только он один, и потому все вопросы в этом стихотворении имеют отношение только к нему одному и есть не что иное, как вопросы, не предполагающие ответа. Конечно, никто не видел этого края, и в восхищении от того, что он его видел, поэт рисует нам блаженную страну, для него, увы, уже недосягаемую. Нарисовав перед нами эту страну, этот край, этот рай, поэт мечтает о возможности вернуться туда для того, чтобы заснуть душой.

Стихотворение это—исполнение желания поэта как бы в грезах наяву, в некотором особом состоянии души, но это желание, как это характерно для таких грез, омрачено окружающей действительностью, которая сковывает мысль, умеряет, ограничивает возможности и совершенно противоположна тем грезам, которые так волнуют поэта.

Все время, на протяжении всего стихотворения, звучит другой скорбный мотив невозможности осуществить желание,— сомнений; мучительно сладкие сомнения, мучительные—поскольку они неисполнимы, сладкие—поскольку они говорят о прекрасном прошлом, поскольку это была когда-то для поэта действительность.

Стихотворение, как думают исследователи, связано и написано под еще явным влиянием Жуковского... На пути освобождения от подражания, на путях, ведущих к самостоятельности, и, следовательно, к одиночеству, поэт возвращается к милым образам прошлого, к Эльвине, к Салгиру, к идиллической жизни простых сердцем людей, к лавровым и миртовым рощам, к Фебу, к задумчивой лире, к буколической поэзии и выражает желание уснуть, забыться, отдохнуть.

Это только воспоминания, поэт хочет жить воспоминаниями подальше от молвы и света суеты, его окружающих.

Назад, в прошлое, к любовной, ласковой, милой, простой природе, природе-матери, богатой хранительнице человека простого и близкого к ней, среди гор, полей, моря и неба, роскошной растительности, где, напитавшись, уснули стада, дети земли и где только двигаются, шумят и говорят — море, водопады, валы, бегущие суда, а златой Феб льет свои лучи на землю и на море.

Сумерки души противопоставлены полудню природы.

Природа-мать в пышном цвете своих сил: нивы богаты, холмы цветут, янтарный виноград созрел. Назад, уйти в прошлое на лоно матери-природы, нашей общей матери, где все мило красою безмятежной, где все пленяет путника, где все живо и где к путнику не предъявляется никаких требований, он может отдохнуть под сладостной лаской матери-земли. Уставшая и не терпящая холода молвы и суеты света, душа поэта хочет снова стать дитятей на лоне природы-матери, вернуться к той, которая когда-то давала в изобилии ему ласку и согревала его и хранила от невзгод жизни (мотив к любимым).

Утихнут ли волненья жизни бурной?
Минувших лет воскреснет ли краса?

Тяжелая, холодная действительность уводит поэта в прошлое, где в образе ласковой матери-земли, любимых существ, он находит успокоение и сладостные переживания первоначальных дней.

II.

Желания бурной души поэта, истомленной холодной, бездушной жизнью „света“, влекут его назад в детские годы, делают его ребенком на лоне матери-природы: любовь к природе — одно из преломлений любви к матери. В магическом действовании, вызывая призрак минувшего и застывая от холода настоящего, поэт в своем желании переносится на юг, к солнцу. Стихотворение только внешне связывает Пушкина с Жуковским, внутренно оно состоит из желаний ослабшего под влиянием суровой действительности человека, сущность его — в магическом.

В магическом есть сила, могущество желаний, которым подчиняется действительность, но есть магия торжествующая

и есть магия интимных желаний, робко создающихся, внутренно хрупких образов, все очарование которых в их призрачности и недостижимости.

Мотив магического овладения в круге заклинательном позволяет понимать вопрос „Кто видел край“, естественно обращенным к себе, и на него только один ответ: я видел его, никто другой его не видал. Но и я только в прошлом видел его, теперь его нет, теперь мучительно хочется создать, воскресить и снова увидать его — этот край, где все иное, чем то, что вокруг. Первый куплет, как лейтмотив желания всего стихотворения, намечает в нем развивающиеся в дальнейшем темы.

Теме „Кто видел край“, соответствует развитие ее: „Златой предел, любимый край Эльвины“. Тема „где роскошью природы“ развивается в куплете „все мило там красою безмятежной, все путника пленяет и манит“. „Сады татар и нивы богатит“, „холмы цветут“. Тема „оживлены дубровы и луга“ развивается в четвертом куплете:

Все живо там, все там — очей отрада:
В тени олив уснувшие стада...

Тема:

Где весело шумят и блещут воды
И мирные ласкают берега

Развивается:

И море шум...

Тема:

Где на холмы, под лавровые своды,
Не смеют лечь угрюмые снега?

Развивается:

Приду ли вновь, поклонник муз и мира,
Забыв молву и света суеты...
Найдешь ли вновь утраченные звуки?
(угрюмый холод света)

Тема:

Скажите мне: кто видел край прелестный,
Где я любил, изгнанник неизвестный?

Развивается:

И там, где мирт шумит над тихой урной,
(прошлое)
Увижу ль вновь, сквозь темные леса,
И своды скал...

12*

Последняя строфа по своей архитектонике повторяет первую и замыкает круг (магический круг).

Мать-покровительница оберегает, хранит свое дитя.

Действенность магического желания поэта нашла свое выражение в первом куплете в выдвигании на первый план глаголов — „кто видел“, „оживлены“. Затем глаголы отступают, но удваиваются, теряя свою силу, „шумят и блещут“ и, наконец, когда поэт говорит о покое „не смеют лечь“, отходит под конец предложения. Новое возвращение к началу, новый порыв заставляет снова группировать глаголы впереди: „Скажите“, „кто видел“, „где я любил“. Далек предел златой Эльвины и глагол отступает назад...

И потом в описательной части волшебного края сначала „помню“ и под самый конец „живут“. Здесь мало движений, это видение.

„Все мило там“ глаголы действия отступают под конец, не нарушая очарования видения поэта.

„Все живо там“: но жизнь эта больше всего дана в цезурах: „приду ли вновь“ ритмы быстрее, хочется итти, как в той удивительной строке, где

Привычный конь по склону гор бежит.

„И там, где мирт шумит над тихой урной“,—снова романтический перевес правой половины после цезуры в „увижу ль вновь, сквозь темные леса“, перевес правой далекой стороны, композиционно замыкающий и создающий печаль: не только в этом О — Е — А, но и в согласных под ряд СКВ МН

И своды скал, и моря блеск лазурный

или В СВ, СК, БЛ, РН.

И ясные, как радость, небеса?

ЯСН, СТЬ и затем свободное дыхание в слове небеса—

Об этой изобразительной стороне стихотворения я скажу дальше.

Напевный характер „Желания“ объясняется, конечно, не влиянием Жуковского, которое в этот период творчества Пушкина пошло на убыль, а необходимостью в этой именно форме дать воплощение и оформление душевному состоянию

поэта. Старые ритмы как нельзя более соответствовали воспоминаниям о прежнем, о прежней любви..

Пушкин желает увидеть такой край, который представляется ему теперь „раем“. О, как стремится он, как хотелось бы ему не только видеть, но и осязать его [1]); это томительное стремление его желаний он выразил, может быть, в 5-тистопном ямбе—в пяти пальцах своей руки—это стремление к матери-природе—он изобразил нам в богатых, длительно, полнозвучных, не обрезанных согласными и кончающихся, главным образом, гласными рифмами: в стихотворении только три рифмы кончаются на согласные и все они глагольные: „манит, бежит, богатит“.

III.

В каждом стихотворении мы различаем три стороны, вырастающие из потребности выразить себя: наиболее простой из них является стремление к повторному воспроизведению, другой — к изобразительности и, наконец, третьей, уже более сложной стороной, является самая интимно скрытая, имеющая общечеловеческое значение форма мышления: символическое мышление в поэтическом произведении [2]).

Воспроизведение (повторение), как первичный элемент в стихотворении, выражающий радость и наслаждения ритмом, нельзя понимать только как простое чередование ударных и неударных слогов, как повторность рифм; внутри каждой строки и во взаимоотношениях между строками существуют и проявляют себя сочетания звуков, как необходимые, полноправные члены единого организма — стихотворения. Но всякий стих и всякая стопа не представляют из себя

Войско, рассыпанное боем,

они подчинены полководцу, поэту, который распоряжается ими не по собственному усмотрению, а по законам необходимости. Эта необходимость диктует тот или иной распорядок слов

---

[1]) См. „Тотем и табу“ Freud'a о прикосновениях, как о символе власти.

[2]) На этой стороне, на символическом мышлении в стихотворении „Желание“ я, к сожалению, не могу остановиться, так как это до чрезвычайности увеличило бы размеры книги.

и звуков, их последование находится в тесной зависимости от общего строя всего произведения, от определенного значения их в произведении, от соседства звуков между собой, от того, куда они ведут, для чего они здесь звучат, какая роль отводится им в сложном организме стихотворения.

Воспроизведение есть простейший вид цикличности, которая имеет громадное значение в „Желании" Пушкина.

Однако цикличность, а не повторение обусловливает архитектонику произведения.

Из цикличности вытекает и ею обусловлено то, что в каждом куплете стихотворения повторяется один и тот же рисунок всегда в другом ключе, в другом голосе. Это как бы узор, меандр, состоящий из 6 звеньев, разделенных друг от друга двумя рифмующими между собою строками, каймой или включенным мотивом свастики [1]).

В 5-тистопном ямбе повторяется пять раз ямбическая форма, неударный и ударный звук, белое и темное, взмах вниз и вверх, короче—орнамент, звуковой меандр, то устремляющийся вверх, то вниз; на этом орнаментальном пять раз повторяющемся рисунке, на этой ткани вышиваются отдельные члены произведения, и каждая строка связывается и соответствует другой, три соответствуют трем, и две последние, связанные парно между собой, завершают период. Таких периодов шесть, в каждом из них мужская рифма, звучно оканчивающаяся гласной, чередуется с женской рифмой, но каждый период неизменно оканчивается двумя женскими рифмами. Таким образом это как бы 6 завитков меандра, прерываемые двумя мотивами свастики и затем вновь повторяющиеся.

В магичности узора, обе стихии, женская и мужская, взаимно противоположные и дополняющие друг друга, соединились, как в символическом узоре в некотором художественном едином, образовав продукт творчества — дитя, в творчестве которого одинаково участвуют и мужское и женское [2]).

[1]) Если позволительно пользоваться примерами, встречающимися в орнаментике греческих ваз (см. мое исследование).

[2]) О таком значении орнамента, выполняющего круг или квадрат или какую-либо иную форму я подробно говорю в специальном исследовании об узорах в коврах и в греческих вазах.

Это одинаково относится и к повторности, и к цикличности и к тому символическому мышлению, о котором я не буду говорить. На самом деле все эти стороны художественного творчества так спаяны в едином процессе, что разлучить их, разъединить их можно только искусственно для лучшего их познания.

„Желание", направленное к матери-земле, к природе, нашей прародительнице—женское стихотворение, и оно оканчивается, главным образом, рифмами на гласные и сладостными мечтаниями о будущем: на мирном лоне природы, на холмах, куда не смеют лечь „угрюмые снега" светской пустой жизни, зарождаются великие творения природы и ее дитяти — человека.

IV.

Изобразительный момент в стихотворении так тесно связывается с повторностью и со структурой стихотворения, что нелегко их разъединить. Художник слова создает не только образ, но в музыке и в длительностях рисует нам, изображает мир. В действенном слове, как в магическом знаке, произносимом звуке, творится мир звуковой, рождается познание мира через действование. То в длинных горизонталях в сонорно-плавном звуке „р", то в секущих, вонзающихся, в фрикативных звуках „с", то в звонких фрикативных звуках „в", то в заглушенных „ш", то в звуках звонких фрикативных „з" есть взмах, есть рассечение.

Но ты поднялся, ты взыграл,
Ты прошумел грозой и славой
И бурны тучи разогнал,
И дуб низвергнул величавый. (Аквилон) — „з" все время как гроза приближается —
И облаком зефир играет,
И тихо зыблется тростник.

Или в „Желании"

Певица нег, изгнанья и разлуки,
Найдешь ли вновь утраченные звуки?..
(„з": отдаляется возможность, неуверенность)

„з“—это неприятные звуки разлуки, изгнания, звонкие фрикативные (зубные) звуки всегда грубее, более жестокие, сильные, чем сонорные (губные): в, м, и другие [1]).

Он весь, как божия гроза.

Этот звук „з“ (д и т) встречается как бы в свастике в двух заключительных строках каждого куплета — „изгнанник неизвестный“, „среди забот“, и только в третьем куплете, где „все мило“, „з“ заменяется аффрикатой „ц“ „холмы цветут“ (здесь звук „з“ неуместен), зато —„златого Феба“, „изгнанья и разлуки... звуки“... И, наконец, в последнем куплете в „Душой заснуть на лоне мирной лени“, встречается одно только „з“. Значение „з“ и „с“ ясно из следующего примера:

Когда б писать ты начал сдуру, (с, т, д — нападение, решимость).
Тогда б, наверно, ты пролез
Сквозь нашу тесную цензуру, („с“ и три „з“ затруднение)
Как внидешь в царствие небес, (обратить внимание на „ц“ и звонкое губное „в“).

Возвращаясь к тому, о чем я уже говорил, о 5-тистопном ямбе как о моменте 1) непосредственного осязания рукой и касаний к тому, чего страстно хочет поэт, и 2) о моменте могущества, охватывания рукой, овладения, я должен остановиться на том, что эта осязаемость может происходить и поддерживаться двумя источниками: осязательными компонентами звуков (при звучании наиболее осязаемых нашими слизистыми оболочками) и осязательными образами, при чем те и другие взаимно поддерживаются и усиливают друг друга, давая полное и бесспорное выражение в звуковой и образной конструкции произведения. Я больше остановлюсь на звуках согласных, так как ими пока что занимались меньше, а между тем выразительность их в магическом смысле больше (корни слов).

Первые три строки стихотворения, построенные на горизонтальном звуке „р“, распространяющемся и захватывающем далекое, сопровождаются мягким и твердым „в“ „видел, оживлены, дубравы, весело, воды“, и затем уплотнение „в“ в „ла-

1) См. А. Berny.

вровые своды". В полном согласии с этим везде, где есть мотив пространства расширение его, мы встретим то же обилие плавносонорного „р"—„гор, вершины, красные долины, простых татар семьи, дорогою прибрежной привычный конь по склону гор, висит янтарь ночных пиров отрада, вокруг домов решетки винограда, монастыри, селенья, города и моря шум и говор водопада и средь валов, на берегах веселого Салгира, и моря блеск лазурный и ясные как радость, небеса?"

Там, где мы встречаем, наоборот, вертикальное, сверху вниз (или вверх) движение, это движение характеризуется звуком „с".

Это движение сверху вниз дано нам почти всегда в одном и том же убывающем, склоняющемся месте каждого куплета, падение, истощение к концу шестой строки и новое повышение и овладение в последних двух.

1) ласкают, своды, не смеют лечь снега (воды стекают),

2) струи, красные долины, среди забот (сгибаются),

3) по склону гор бежит, труд веселый и прилежный (сгибаются),

4) уснувшие стада (опустились на землю) селенья, и средь валов, бегущие суда (качаясь, склоняются),—

забыв молву и света суеты, на берегах веселого Салгира...

6) своды скал, моря блеск, ясные, как радость небеса (покрывают сверху вниз), заснуть на лоне... (опуститься).

V.

Момент прикосновения, осязательность образов или осязательные образы особенно ярко проявляются в этом стихотворении: мало видит край, поэт его осязает, чувствует руками, прикасается к нему.

Такими осязательными образами изобилует стихотворение „Желание": „ласкают берега", „не смеют лечь", „и тень, и шум, и красные долины", „привычный конь по склону гор бежит", „и в листьях винограда висит янтарь" („Янтарь в устах его дымится" чисто осязательный восточный образ связан с Крымом, с татарами), „тополей прохлада", „моря шум и говор водопада", „яркие лучи", „утихнут ли волненья жизни бурной", „сладостные тени", „мирной лени"... во всех этих

образах, как это чрезвычайно ясно, осязательно звуковой, осязательно подготовительный момент не внушает никаких сомнений. Шум, звук указывает на близость и дает определенные не только звуковые, но и кожно-осязательные переживания, приближающие и приводящие поэта к тесному контакту с этим раем, его Эльвины.

Быть может, не совсем убедительным покажется применение к искусству словесному тех законов выразительности, которые мной установлены для изобразительных искусств, в частности — в картине.

Напомню, что в основе выразительного жеста лежат движения, которые художник фиксирует на своей картине в виде прикосновений кистью и красящим веществом и которые говорят нам языком своей протяженности, направления, перегруженностью или разряжением той или иной части ее и т. п.

Значение, смысл каждого жеста понятен только из контекста, только тогда, если его рассматривать и понимать в органическом целом произведения. Один и тот же жест имеет оба противоположных (контрастных) значения, и в каком смысле его нужно понимать в данном случае, решает его связь с предыдущим и последующим.

От выделения слово, на котором стоит ударение и которое образует отдельную строку в стихотворении, оно вырастает, делается более протяженным.

Сравним: напр., слово „лист“

Чуть трепещут
Сребристых тополей листы...

или:

Внимает он привычным ухом
Свист
Марает он единым духом
Лист...

или:

Поэт на лире вдохновенной (торжественно певуче)
Рукой рассеянной бряцал... (раздробленно рассекая).

Я уже выяснил, что горизонтальному протяжению соответствует звук „р“ [1]), вертикальному, секущему протяжению „с“ и более грубое, агрессивное „з“ зубная сонорная.

В своем стихе поэт умеет перегружать согласными то первую половину строки до цезуры, то вторую. Если перегружена первая, то это создает при облегченности второй— строение стиха влекущего вдаль — романтического стиха, если перегружена вторая при облегченной первой половине до цезуры, то получается замкнутое, подавленное, тяжелое, как бы упирающееся в препятствие развитие движения.

Напр.,

Певица нег, изгнанья и разлуки.

VI.

Поэт имеет возможность в своих стихах выражать и изображать то, что на картине пространственно изображает три плана бытия, т.-е. верх — высшее, средину — среднее и низкое—низшее, пользуясь как гласными, так и согласными звуками [2]), задние, нижние нелабилизированные звуки, как „а“, изображают пространство среднего плана, если к ним примешиваются верхние „и“, то обеспечено движение вверх, к верхнему плану бытия.

И горний ангелов полет
И шестикрылый Серафим.

Нижнему плану соответствует: (т, к, п, о, с)

На перепутьи мне явился
И гад морских подводный ход... [3])
Где на холмы под лавровые своды...

Среднему плану: богатство „а“ и „р“ (плавного сонорного).

На берегах веселого Салгира...

---

[1]) См. Bergy.

[2]) См. мою работу „Основные принципы выразительности в картине“ Доклад на Психоневрол. съезде 13 января 1923 г.

[3]) Эта работа о планах в связи с изучением различной чувственной окраски различных областей звукообразующих органов производится мной в настоящее время.

Движение, динамика достигается путем передвижения какой-либо характерной согласной или гласной, которые то приближаются, то отдаляются, создавая жизнь звукового стиха.

Холмы цветут, и в листьях винограда
Висит янтарь, ночных пиров отрада.

В лист... виноград висит...

Колорит—цвет картины, которую рисует в звуках поэт, повидимому, образуется из звукового подбора созвучий, перекликающихся и взаимно поддерживающих друг друга, то ударных и выдвинутых на светлые места, то таящихся в тени и создающих нежный аккомпанимент заглушенных звуков, тем не менее играющих громадную роль в гармонизации произведения (ударные и безударные звуки).

И там, где мирт шумит над тихой урной,
Увижу ль вновь, сквозь темные леса,
И своды скал, и моря блеск лазурный,
И ясные, как радость, небеса?

Первая строка, построенная на „и“ вводит „у“ сначала не ударное, а затем, подготовив таким образом звук, дает его в связи с ой—„у“ связывает вторую строку, приближая вдруг далекое „у“ в слове „урны“ в „увижу ль“, точно так же как слово „леса“ через „с“ с „своды скал“. Это то, что формально Брик определяет, как стык. Автор, ограничиваясь искусственно выделением одного только начала и конца строки, не отмечает ни смысла, ни роли этих фигур (кольца, стыка, скрепа и концовки), ни их выразительности. Нельзя же согласиться с тем, что „не ударяемые гласные ввиду слабости акустической окраски едва ли могут образовать определенные звуковые сочетания“; мы выяснили, наоборот, что они не только образуют звуковой тон, но и подготовляют и определяют значение последующих гласных и согласных. Брик делает ту же ошибку, какую сделал бы наблюдатель, оценивая картину, исходя исключительно из одних светлых (ударяемых мест картины) и не удостаивая внимания темные ее места. Только совокупность, только органическая связь в произведении делают понятными их значение.

Еще одно замечание: исследование детской речи показало, что в песнях, криках детей громадное выразительное значение имеет положение ударного слога. Если мы для простоты ограничимся только двухстопными размерами, — ямбом и хореем, — то придем к определенным заключениям. Хореический размер у ребенка соответствует при прочих равных условиях выражению утверждения, нетерпения, непосредственного обнаружения (без предыдущего неударного „ма́ма“).

Тогда как ямбический размер в детской речи соответствует плаксивому, требовательно жалостному, печальному требованию (мамá), потерянного в окружающем, существа беспомощного и слабого.

Хореический размер:

Хоть герой ты в самом деле,
Но повеса ты вполне (KNN).

или Срежет саблею кривою
С плеч удалую башку (Делибаш).

или То ли дело, братцы, дома!..
Ну, пошел же, погоняй (Дорожные жалобы).

или Здравствуй, счастливое племя,
Узнаю твои костры.
Я бы сам в иное время
Провожал сии шатры (Цыганы).

или Оба сердцем горячи,
Оба мощною рукою
Оперлися на мечи (Пред испанкой)

в громадном большинстве случаев говорит именно об утверждении, задоре, нападении и т. п.

Наоборот, ямбический размер грустен, говорит о преодолении, о требовании, о борьбе без задора, без сознания своей силы.

Дробясь о мрачные скалы,
Шумят и пенятся валы, (Обвал).
Туда б в заоблачную келью,
В соседстве бога скрыться мне (Монастырь на Казбеке).
Брожу ли я вдоль улиц шумных (Стансы).
Нас было много на челне (Арион).
Безумных лет угаснее веселье.

Для того, чтобы при этом на первый взгляд очень сомнительном разделении хорея и ямба, как не утверждающий и грустный, уступающий, мне не могли бы возразить и привести, наоборот, целый ряд доказательств как раз противоположного значения этих размеров, например, чтобы не искать долго, сослались бы на самого Пушкина, на его „Домик в Коломне", где поэт определенно говорит:

И пела стонет сизый голубок
И выду ль я: и то, что уж постаре...
Поет уныло русская девица
Как музы нашей грустная певица.

т.-е. приводит хореические размеры, как грустные, а кому же и не разбираться в этих вопросах, как Пушкину, то что же можно сказать нам в оправдание нашего деления? Ответ, однако, дается самим поэтом в следующих строках того же „Домика":

Грустный вой
Песнь русская. Известная примета!
Начав за здравие, за упокой
Сведем как раз. Печалию согрета
Гармония и наших муз и дев.
Но нравится их жалобный напев.

Таким образом выясняется, что хорей говорит о „здравии", но его сводят на „за упокой", то-есть нельзя судить о настроении, о направленности стиха или песни, исходя из одного только размера его, необходимо принимать во внимание и эту направленность.

При такой поправке нам ясно будет, что в стихотворении „Зимняя дорога"

Что-то слышится родное
В долгих песнях ямщика,
То разгулье удалое,
То сердечная тоска...

Поэт, пользуясь размером грустным ямбическим в повышенном по своему содержанию произведении, создает внутренний разлад, щемящую тоску, внутреннюю борьбу, еще более подчеркивающую контрасты. И, наоборот, пользуясь хореем, он создает в грустном стихотворении борьбу между сильным утверждением и грустью и слабостью.

Со времени исследований Abel'я мы знаем, что по такому принципу образовались когда-то древние языки, когда противоположные значения объединялись в одном и том же слове. Остатки таких слов, таких символов, одинаково обозначающих нечто положительное и прямо ему противоположное, и до сих пор сохранились в каждом языке. Это чрезвычайно ценное наблюдение позволяет нам многое понять и в произведениях искусства, в которых наблюдается как раз те же самые противоположности в одном и том же. Так, например, слово „золото" означает драгоценный металл и самое бесценное, и из контекста всегда понятно, о каком значении в каждом случае идет речь.

VII.

Колоритом своим произведение обязано теми сложнейшими созвучиями, внутренними рифами, асонансами, которые богато рассыпаны в „Желании" Пушкина. Я приведу немного примеров.

В том куплете, где поэт говорит, что в краю Эльвины „все мило там"

Повсюду труд | веселый и прилежный
Сады татар | и нивы богатит,
Холмы цветут, | и в листьях винограда
Висит янтарь |, ночных пиров отрада.

Внутренние рифмы труд — цветут, татар и янтарь создают то, что „пленяет и манит" читателя. Я не буду говорить о тех удивительных местах в стихотворении, где в последних двух строках каждого куплета встречаются звуки „з", о чем я уже упоминал.

Но все эти анализы и соображения должны быть приведены к тем основным положениям художественного творчества, о которых я говорю в специальном исследовании [1]).

Первое положение, то, что в художественном произведении нет момента времени, подчеркивается особенно ярко в стихотворении „Желание". Прошлое, бывшее воскресает перед поэтом в образах осязательных, говорящих нам о непосредственном восприятии „края Эльвины"; этот край не воспоминание, а образ живой, милый, действенный — поэт видит край:

[1]) См. „Основные принципы выразительности в картине"

видит подробности его, осязает, слышит, а не только созерцает его.

Строй стихотворения „Желания“, силящегося воскресить смеющиеся воспоминания, как в грезах на яву, как в магическом, овладеть этим краем, отравляются сомнениями — неуверенностью поэта.

Утихнут ли волненья жизни бурной?
Минувших лет воскреснет ли краса?

Точно так же, как первый куплет, начавшийся повышенно-напряженным вопросом к самому себе (за здравие), заканчивается мучительным вопросом:

Приду ли вновь под сладостные тени
Душой заснуть на лоне мирной лени?..

Сначала прошедшее время, затем настоящее, как магическое оживление: „оживлены дубравы и лога“ и, наконец, будущее время „Приду ли... заснуть...“

Оживленное прошлое имеется как бы в настоящем, прекрасная радость омрачается сознанием того, что в реальности этого края здесь нет, он недостижим. Так магическое воспроизведение, воскрешение прошлого заставляет поэта не умчаться хотя бы в воображении в тот край, но его желания считаются и с действительностью, окружающей его и контрастной, противоположной тому, о чем он мечтает, к чему стремится. Это одни из важных моментов в творчестве Пушкина, реальность ставит определенные границы его стремлениям, и он кончает тем, что принимает эту реальность, о чем речь была в других разборах произведений Пушкина в этой книжке.

ОГЛАВЛЕНИЕ.

История и критика литературы.

Бирюков, П. И. Биография Л. Н. Толстого. Т. I. С иллюстрациями. Стр. 321. Ц. 1 р. 50 к.

Его же. Биография Л. Н. Толстого. Т. II. С иллюстрациями. Стр. 230. Ц. 1 р. 50 к.

Гершензон, М. О. История молодой России. Стр. 318. Ц. 1 р. 50 к.

Гроссман, Л. П. Семинарий по Достоевскому. Материалы, библиография и комментарии. Стр. 117. Ц. 1 р.

Гливенко, И. И. Чтения по истории всеобщей литературы. Изд. 2-е. Стр. 314. Ц. 1 р., в пер. 1 р. 20 к.

Долгов, Н. Островский. Жизнь и творчество (1823—1923). Стр. 272. Ц. 75 к.

Документы по истории литературы и общественности. Вып. II. И. С. Тургенев. Стр. 164. Ц. 90 к.

Коган, П. С. Очерки по истории западно-европейских литератур. Т. I. Изд. 8-е. Стр. 376. Ц. 1 р. 25 к.

Его же. Очерки по истории западно-европейских литератур. Т. II. Изд. 7-е. Стр. 405. Ц. 1 р. 25 к.

Его же. Очерки по истории древних литератур. Т. I. Греческая литература. Стр. 354. Ц. 80 к.

Луначарский, А. В. Этюды. Сборник статей. Стр. 342. Ц. 1 р. 50 к.

Мандельштам, Р. С. Художественная литература в оценке русской марксистской критики. Ред. и предисл. Н. К. Пиксанова. Изд. 2-е, дополн. Стр. 95. Ц. 35 к.

Оветт, А. Итальянская литература. Перев. С. Соболевского. Стр. 351. Ц. 1 р. 60 к.

Овсянико-Куликовский, Д. Н. Собрание сочинений. Т. I. Гоголь. Стр. 160. Ц. 80 к.

Его же. Собрание сочинений. Т. II. Тургенев. Изд. 5-е. Стр. 216. Ц. 1 р.

Пушкинский сборник памяти проф. С. А. Венгерова. Под редакц. Н. В. Яковлева. Стр. 362. Ц. 3 р., на хор. бумаге 3 р. 50 к.

Пиксанов, Н. К. Два века русской литературы. Темы, вопросники, библиография. Стр. 208. Ц. 95 к.

Его же. Старорусская повесть. Темы, вопросники, библиография. Стр. 92. Ц. 60 к.

Розанов, М. Н. Очерк истории английской литературы XIX века. Ч. I. Эпоха Байрона. Стр. 247. Ц. 1 р.

Сакулин, П. Н. Русская литература и социализм. Ч. I. Стр. 504. Ц. 1 р.

Салтыков, К. М. Интимный Щедрин. С пред. Н. Л. Мещерякова. Стр. 213. Ц. 15 к.

Сборник Пушкинского Дома на 1923 г. Стр. 351. Ц. 2 р., на лучш. бум. 2 р. 50 к.

Цвейг, С. Ромэн Роллан. Его жизнь и творчество. Пер. Г. Генкеля. Стр. 413. Ц. 1 р. 20 к.

Шенгели, Г. Трактат о русском стихе. Ч. I. Органическая метрика. Изд. 2-е, перераб. Стр. 181. Ц. 2 р.

Философия, психология, эстетика.

Аксельрод, Л. (Ортодокс). Против идеализма. Критика некоторых идеалистических течений философской мысли. Сборник статей. Стр. 239. Ц. 50 к.

Ее же. Философские очерки. Ответ философским критикам исторического материализма. Стр. 219. Ц. 75 к.

Гефдинг, Г. Очерки психологии, основанной на опыте. Под ред. Я. Колубовского. Стр. 308. Ц. 2 р.

ИЗДАТЕЛЬСТВО "АРДИС" 1980

А.Белый, СЕРЕБРЯНЫЙ ГОЛУБЬ
А.Воронский, СТАТЬИ
Н.Евреинов, САМОЕ ГЛАВНОЕ
И.Ермаков, ЭТЮДЫ ПО ПСИХОЛОГИИ ТВОРЧЕСТВА ПУШКИНА
Н.Заболоцкий, СТОЛБЦЫ
Б.Пильняк, ГОЛЫЙ ГОД
Б.Пильняк, КРАСНОЕ ДЕРЕВО
А.Соболь, ЛЮБОВЬ НА АРБАТЕ

А. Ахматова, БЕЛАЯ СТАЯ (1979)
А. Ахматова, АННО ДОМИНИ (1977)
А. Ахматова, ПОДОРОЖНИК (1977)
М. Булгаков, ДЬЯВОЛИАДА (1977)
К. Вагинов, КОНСТАНТИН ВАГИНОВ (1978)
Гайто Газданов, ВЕЧЕР У КЛЭР (1979)
Н. Гумилев, К СИНЕЙ ЗВЕЗДЕ (1979)
Н. Гумилев, КОСТЕР (1979)
Е. Замятин, НЕЧЕСТИВЫЕ РАССКАЗЫ (1978)
Е. Замятин, ОСТРОВИТЯНЕ (1979)
М. Кузмин, КРЫЛЬЯ (1979)
М. Кузмин, ФОРЕЛЬ РАЗБИВАЕТ ЛЕД (1978)
О. Мандельштам, ЕГИПЕТСКАЯ МАРКА (1976)
О. Мандельштам, КАМЕНЬ (1971)
Ю. Олеша, ЗАВИСТЬ. Рис. Альтмана (1977)
А. Пушкин, ПУТЕШЕСТВИЕ В АРЗРУМ (1978)
Ф. Сологуб, МЕЛКИЙ БЕС (1979)
СТРЕЛЕЦ, № 1 (1978)
В. Хлебников, ЗАНГЕЗИ (1978)
П. Чаадаев, ФИЛОСОФИЧЕСКИЕ ПИСЬМА (1978)
Н. Эрдман, САМОУБИЙЦА (1979)